Зигмунд Фрейд

Изобразительное искусство и литература

Sigmund Freud

Bildende Kunst und Literatur

Зигмунд Фрейд

Изобразительное искусство и литература

СОДЕРЖАНИЕ

ОБ ЭТОМ ТОМЕ

Подробное описание структуры и целей настоящего издания, а также принципа подбора работ читатель найдет в «Пояснениях к изданию», помещенных в начале первого тома. Здесь мы лишь еще раз вкратце подытожим эти моменты; одновременно мы хотели бы дать некоторые комментарии и снабдить читателя своего рода «путеводителем» по данному тому.

Цель этого разделенного на отдельные темы издания состояла прежде всего в том, чтобы основные сочинения Зигмунда Фрейда сделать доступными для студентов, изучающих науки, смежные с психоанализом, — социологию, политические науки, социальную психологию, педагогику и т. д., — а также для всех интересующихся неспециалистов. Это издание снабжено подробными примечаниями в большем количестве и в более систематизированной форме, чем это делалось в отдельных изданиях карманного формата. Вначале у нас не было намерения включать в данное издание сочинения, посвященные теории и технике терапии. Однако по многочисленным просьбам эта часть творческого наследия Фрейда также теперь была сделана доступной и содержится в дополнительном томе (без номера) «Учебного издания».

«Учебное издание» публикуется уже после смерти Джеймса Стрейчи, главного редактора редакционной коллегии, который продолжал работать над его подготовкой, прежде всего над планом содержания и принципами комментариев, до самой своей смерти в апреле 1967 года.

В настоящем издании в основном использованы тексты из последнего немецкого издания, которые были опубликованы еще при жизни Фрейда. То есть в большинстве случаев они вначале были опубликованы в вышедшем в Лондоне «Собрании сочинений» (которое в свою очередь большей частью представляет собой фотокопии опубликованного еще в Вене «Собрания трудов»). В других случаях источник указывается в «Замечаниях издателей», предваряющих соответствующий труд. Несколько ссылок Фрейда на страницы прежних, сегодня почти недоступных изданий его работ опущены издателями, а вместо них добавлены описательные примечания, помогающие читателю найти соответствующее места в доступных сегодня изданиях; это касается прежде всего «Толкования сновидений». Чтобы избежать

ненужных повторов, в конце каждого тома «Учебного издания» приведены также подробные библиографические сведения Фрейда о собственных сочинениях, а также о работах других авторов, которые содержались в текстах предыдущих изданий. За исключением этой незначительной правки и единообразного употребления сокращения «с.» для указания страниц (в том числе тех случаев, где Фрейд, особенно в ранних работах, писал «р.») и некоторых изменений орфографии, пунктуации и шрифтового оформления для приведения их в более современный вид, каждое изменение, сделанное в исходном тексте, поясняется в примечании.

Включенный в «Учебное издание» редакторский материал заимствован из *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, то есть английского издания, сделанного под руководством Джеймса Стрейчи; он воспроизводится здесь в переводе с разрешения обладателей права публикации, Института психоанализа и издательства «Хогарт-Пресс» (Лондон). Там, где того требовала цель настоящего издания, этот материал был сокращен и адаптирован; вместе с тем были сделаны некоторые исправления и добавлены примечания. За исключением «Предварительных замечаний издателей» и некоторых приложений, все дополнения, сделанные издателями, приведены в квадратных скобках.

Издатели выражают огромную благодарность Ильзе Грубрих-Зимитис из издательства С. Фишера. Без ее инициативы это «Учебное издание» не увидело бы свет; на всех стадиях подготовки она оказывала неоценимую и компетентную помощь. Огромной благодарности заслуживает также Кете Хюгель за перевод на немецкий язык редакторского материала, а также Ингеборг Мейер-Палмедо за помощь при вычитке корректуры и составлении указателей.

Использованные в этом томе специальные сокращения разъясняются в списке сокращений на с. 312. В тексте или в сносках иногда упоминаются сочинения Фрейда, которые в «Учебное издание» не включены. Из библиографии в конце каждого тома (в которой содержатся сведения обо всех упомянутых технических работах Фрейда и других авторов) читатель может получить информацию о том, вошла данная работа в «Учебное издание» или нет.

Издатели

Бред и сновидения в «Градиве» В. Йенсена

(1907 [1906])

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1907 Лейпциг и Вена, Хеллер. 81 страница. (*Schriften zur angewandten Seelenkunde,* Heft 1.) 1908 — переиздание без изменений с тем же титульным листом, но в новой обложке в издательстве Дойтике, Лейпциг и Вена.
1912 2-е изд. Лейпциг и Вена, Дойтике. 87 страниц (с «Дополнением»).
1924 2-е изд. без изменений в этом же издательстве.
1925 *G. S.,* т. 9, 271–364.
1941 *G. W.,* т. 7, 29–125.

Если не учитывать рассуждений Фрейда о «Царе Эдипе» и «Гамлете» в «Толковании сновидений» (1900*a*), в разделе Г (b) главы V, то это является первым опубликованным им анализом литературного произведения. Правда, он еще раньше написал краткий анализ новеллы «Судья» К. Ф. Мейера и послал его письмом от 20 июня 1898 года Флиссу (Freud, 1950*a*, письмо № 91).

От Эрнеста Джонса (1960, с. 402) мы узнаем, что внимание Фрейда на книгу Йенсена[1] обратил К. Г. Юнг и что Фрейд написал это эссе главным образом ради Юнга. Это было летом 1906 года, за несколько месяцев до того, как оба они познакомились друг с другом также и лично; таким образом, эссе явилось предвестником их продолжавшихся около шести лет дружеских отношений. Фрейд опубликовал его в мае 1907 года и несколько позже один экземпляр книжки направил Йенсену. В результате между ними возникла краткая переписка, на что указывается в «Дополнении» ко второму изданию (ниже, с. 84). Вклад Йенсена в переписку составляют три небольших письма от 13 и 25 мая и от 14 декабря 1907 года, которые в дальнейшем были перепечатаны в журнале «Psychoanalytische Bewegung», т. 1 (1929), 207–211. Тон писем в высшей степени дружественный, и создается впечатление, что Йенсен чувствовал себя польщенным тем, что Фрейд провел анализ его новеллы. По-видимому, он даже принял в общих чертах тол-

[1] Вильгельм Йенсен (1837–1911), друживший с Раабе северонемецкий писатель, автор прежде всего исторических романов и рассказов. В главе VI своего «Автопортрета» (1925*d*) Фрейд несколько пренебрежительно говорит о «Градиве» как «не особенно ценной самой по себе новелле».

кование. Так, он также уверяет, что не помнит того, чтобы ответил «что-либо резкое», когда ему, как сообщается ниже на с. 81, был задан вопрос (очевидно, Юнгом), знает ли он теории Фрейда.

Помимо более глубокого значения, выявленного в новелле Йенсена, Фрейд, без сомнения, испытывал интерес к местности, на которой разыгрывается ее действие. Помпеи интересовали его уже с давних пор, он часто упоминает их в своих письмах Флиссу (Freud, 1950*a*), пока, наконец, по прошествии многих лет, в сентябре 1902 года, он не увидел это место собственными глазами. В первую очередь Фрейд был очарован аналогией между исторической судьбой Помпей (их завалом и последующими раскопками) и душевными явлениями, с которыми он был хорошо знаком, — завалом путем вытеснения и раскопками посредством анализа. Йенсен сам указал ему на эту аналогию (с. 49), и Фрейду доставляло удовольствие разрабатывать ее как здесь, так и позднее в других контекстах.

Читая эссе Фрейда, необходимо иметь в виду, какое место оно занимает в хронологии его трудов. Это одна из самых ранних его психоаналитических работ. Оно появилось лишь через год после первой публикации сообщения о случае «Доры» (1905*e*) и «Трех очерков по теории сексуальности» (1905*d*). Мы обнаруживаем, что в обсуждение «Градивы» включено также и краткое изложение Фрейдом теории сновидения и, кроме того, возможно, первое из его научно-популярных описаний теории неврозов, а также терапевтического воздействия психоанализа.

ГЛАВА I

В кругу людей, считающих установленным, что самые существенные загадки сновидения были решены благодаря усилиям автора[1], однажды пробудился интерес обратиться к тем сновидениям, которые вообще никогда не снились, были созданы писателями и приписываются вымышленным персонажам во взаимосвязи повествования. Предложение подвергнуть исследованию сновидения этого рода может показаться праздным и странным; но с одной стороны его можно было бы представить оправданным. Ведь отнюдь не считается общепризнанным, что сновидение представляет собой нечто осмысленное и поддающееся толкованию. Наука и большинство образованных людей посмеиваются, когда им ставят задачу толкования сновидения; и только склонный к суевериям простой народ, продолжающий в этом придерживаться убеждений древности, не хочет отказываться от возможности истолковывать сны, и автор «Толкования сновидений» отважился вопреки возражению грозной науки принять сторону древних и суеверия. Правда, он далек от того, чтобы признавать в сновидении уведомление о будущем, к раскрытию которого человек с давних пор тщетно стремится всеми непозволительными средствами. Но и он тоже не мог полностью отбросить отношения сновидения к будущему, ибо по завершении изнурительной переводческой работы сновидение предстало перед ним как изображенное *исполненным желание* сновидца, а кто будет оспаривать, что желания имеют обыкновение преимущественно обращаться к будущему.

Я только что сказал: сновидение — это исполненное желание. Кто не боится проработать трудную книгу, кто не требует, чтобы запутанная проблема для сбережения его усилий и за счет верности и правдивости была представлена ему простой и легкой, тот, возможно, в упомянутом «Толковании сновидений» отыщет подробное доказательство этого тезиса, а он дотоле должен оставить в стороне наверняка возникающие у него возражения против приравнивания сновидения и исполнения желания.

---

[1] Фрейд, «Толкование сновидений» (1900*a*).

Но мы забежали далеко вперед. Речь пока еще отнюдь не идет о том, чтобы установить, можно ли в каждом случае передать смысл сновидения через исполненное желание и нельзя ли точно так же часто его передавать через тревожное ожидание, намерение, размышление и т. д. Скорее, первым стоит вопрос, имеет ли вообще смысл сновидение, следует ли признавать за ним ценность душевного процесса. Наука отвечает «нет», она объявляет видение снов чисто физиологическим процессом, за которым, стало быть, не нужно искать смысла, значения, намерения. Телесные раздражители играли во время сна на душевном инструменте и доставляли в сознание то эти, то те представления, лишенные всякой душевной связности. Сновидения были бы сопоставимы с конвульсиями, а не с выразительными движениями душевной жизни.

В этом споре об оценке сновидения писатели, похоже, стоят на той же стороне, что и древние люди, суеверный народ и автор «Толкования сновидений». Ибо когда они заставляют видеть сны созданных их фантазией персонажей, то следуют повседневному опыту, что мышление и чувствование людей продолжаются и во сне, и не стремятся ни к чему другому, кроме как изобразить душевные состояния своих героев с помощью их сновидений. Но писатели — ценные союзники, и их свидетельством следует дорожить, ибо обычно они знают много вещей между небом и землей, о которых наша школьная премудрость не может и мечтать. Даже в науке о душе они далеко опередили нас, обыкновенных людей, поскольку черпают тут из источников, которые мы для науки пока еще не открыли. Не было бы только это единое мнение писателей о наполненном смыслом характере сновидений неоднозначным! Ведь более резкая критика могла бы возразить, что писатель не выступает ни «за», ни «против» психического значения отдельного сновидения; он довольствуется показом того, каким образом спящая душа вздрагивает от возбуждений, крепко засевших в ней в качестве отголосков бодрствующей жизни.

Между тем наш интерес к тому, каким образом писатели пользуются сновидением, не уменьшился и вследствие этого протрезвления. Даже если в результате исследования ничего нового о сущности сновидений мы не узнаем, быть может, оно все же позволит нам под этим углом чуть лучше понять природу художественного производства. Правда, настоящие сновидения и без того слывут необузданными и не подчиняющимися правилам образо-

ваниями, а тут еще вольные подражания таким снам! Однако в душевной жизни имеется гораздо меньше свободы и произвола, чем мы склонны предполагать; возможно, их нет вообще. То, что в мире вовне мы называем случайностью, в известной степени распадается на законы; также и то, что в душевном мире мы зовем произволом, основывается на — в настоящее время лишь смутно предполагаемых — законах. Итак, давайте посмотрим!

Для этого исследования имелось бы два пути. Первым было бы углубление в частный случай, в образы сновидения какого-нибудь писателя в одном из его произведений. Второй состоял бы в собирании и сопоставлении всех примеров использования сновидений, которые можно найти в произведениях разных писателей. Второй путь представляется гораздо более пригодным, возможно, единственно правомерным, ибо он сразу же избавляет нас от негативных моментов, связанных с принятием искусственного единого понятия «писатель». В ходе исследования это единство распадается на очень разных по значимости индивидуальных писателей, а в отдельных из них мы приучены почитать глубочайших знатоков душевной жизни людей. И тем не менее эти страницы заполнены исследованием первого рода. В том кругу людей, среди которых возникла эта инициатива, случилось так, что некто[1] вспомнил о том, что в поэтическом произведении, в конечном счете доставившем ему удовольствие, имелось несколько сновидений, в которых, так сказать, проглядывали знакомые ему черты и которые словно приглашали его испытать на них метод «Толкования сновидений». Он признался, что сюжет и место действия небольшого поэтического произведения, пожалуй, прежде всего были причастны к тому, что он испытал удовольствие, ибо история разыгрывается на земле Помпей и речь в ней идет о молодом археологе, променявшем интерес к жизни на интерес к остаткам классического прошлого, а теперь странным, но вполне корректным окольным путем вернувшемся к жизни. При обработке этого истинно поэтического материала у читателя пробуждается много родственного и созвучного. Поэтическим же произведением является небольшая новелла «Градива» Вильгельма Йенсена, которую сам автор характеризует как «фантазию на тему Помпей».

А теперь собственно говоря, я должен был бы попросить всех моих читателей отложить эту книжицу и на какое-то время за-

[1] [Это был Юнг; см. выше, на с. 11, предварительные замечания издателей.]

менить ее появившейся в 1903 году в книжной торговле «Градивой», чтобы в дальнейшем я мог ссылаться на известное. Тем же, кто уже прочитал «Градиву», я хочу краткой выдержкой напомнить содержание рассказа и рассчитываю на то, что их память сама собой восстановит все стертое при этом очарование.

Молодой археолог, Норберт Ханольд, обнаружил в собрании древностей Рима рельеф, настолько его пленивший, что он был очень рад получить его превосходный гипсовый слепок, который мог повесить в своем рабочем кабинете в одном немецком университетском городке и с интересом его изучать. Рельеф изображает шагающую зрелую молодую девушку, поступь которой слегка приподняла одежду со множеством складок, в результате чего стали видны стопы ног в сандалиях. Одна стопа полностью покоится на земле, другая по инерции приподнялась над землей и касается ее только носком, тогда как подошва и пятка подняты почти вертикально[1]. Изображенная здесь необычная и чрезвычайно прелестная походка, вероятно, привлекла внимание художника, а по прошествии столь многих столетий приковывает теперь взгляд нашего зрителя-археолога.

Интерес героя повести к описанному рельефному изображению — главный психологический факт нашего художественного произведения. Его нельзя объяснить сразу. «Собственно говоря, доктор Норберт Ханольд, доцент археологии, не находил в рельефе для своей науки ничего из того, что заслуживало бы особого внимания». («Градива», с. 3[2].) «Он не мог объяснить себе, что пробуждало в нем его интерес, разве что он понимал: что-то его притягивало и отныне это воздействие оставалось неизменным». Но его фантазия не перестает заниматься изображением. Он находит в нем нечто «сегодняшнее», как будто художник задержал на улице взгляд «на жизни». Он дает изображенной в движении девушке имя: «Градива», «шагающая вперед»[3]; он выдумывает, что она, несомненно, дочь из знатной семьи, возможно, «патрицианского эдила[4], исполнявшего свою службу от имени Цереры», и нахо-

---

[1] [См. иллюстрацию на с. 300.]

[2] [Помещенные в скобки номера страниц после «Градива»·или «Г.» — ссылки на новеллу Йенсена «Градива» (1903). Другие номера страниц в тексте относятся к данному тому.]

[3] [Происхождение имени еще более подробно разъясняется ниже, с. 48.]

[4] [Чиновник, выполнявший полицейские функции наведения порядка с ограниченной юрисдикцией и присматривавший за общественными зданиями.]

дится на пути к храму богини. Затем ему претит включать ее спокойный, тихий нрав в суету большого города, более того, он приходит к убеждению, что ее нужно поместить в Помпеи и что она шагает где-то там по вновь выкопанным особого вида булыжникам, которые в дождливую погоду позволяют посуху перейти с одной стороны улицы на другую и вместе с тем оставляют свободным проезд для колесниц. Форма ее лица кажется ему *греческой,* ее эллинское происхождение — несомненным; всю свою науку о древнем мире он постепенно ставит на службу этой и другим фантазиям, относящимся к прототипу рельефа.

Но затем ему навязывается якобы научная проблема, требующая разрешения. Речь для него идет о необходимости дать критическую оценку, «передал ли художник процесс ходьбы у Градивы сообразно жизни». Сам он не был способен воспроизвести его у себя; в поисках «реальности» этой походки он приходит теперь к тому, чтобы «для прояснения вопроса самому произвести наблюдения над жизнью». (Г., с. 9.) Но это заставляет его заняться совершенно непривычным для него делом. «Женский пол был для него лишь понятием из мрамора или бронзового литья, а своим современным его представительницам он никогда не уделял ни малейшего внимания». Пребывание в обществе всегда казалось ему лишь неизбежной мукой; юных дам, с которыми он там встречался, он так мало разглядывал и выслушивал, что при следующей встрече проходил мимо них, не здороваясь, что, разумеется, не выставляло его для них в благоприятном свете. Теперь же научная задача, которую он себе поставил, заставляла его в сухую, но особенно в ненастную погоду старательно созерцать на улице показывающиеся ноги женщин и девушек, и эта деятельность принесла ему несколько недовольных и несколько ободряющих взглядов со стороны тех, за кем он так наблюдал; «но одно точно так же мало доходило до его понимания, как и другое». (Г., с. 10.) В качестве результата этих тщательных исследований он вынужден был признать, что походку Градивы в действительности обнаружить нельзя, и это наполнило его сожалением и досадой.

Вскоре после этого ему приснился невыносимо тревожный сон, перенесший его в древние Помпеи в день извержения вулкана и сделавший его свидетелем гибели города. «Когда он стоял на краю форума рядом с храмом Юпитера, он вдруг увидел в незначительном отдалении от себя Градиву; доселе ему не приходила

мысль о ее присутствии здесь, но теперь она пришла к нему сразу и показалась естественной, ведь Градива была помпеянкой, жила в своем родном городе и, *о чем он не подозревал, в одно время с ним*». (Г., с. 12.) Страх за предстоящую ей судьбу исторг у него предостерегающий оклик, в ответ на который невозмутимо шагающее видение повернуло к нему свое лицо. Но затем оно беспечно продолжило свой путь к портику храма[1], уселось там на ступеньку лестницы и медленно опустило на нее голову, при этом ее лицо становилось все более бледным, словно превращалось в белый мрамор. Догнав ее, он нашел ее простертой со спокойным выражением, словно во сне, на широкой ступени, но затем дождь из пепла засыпал ее фигуру.

Когда он проснулся, ему казалось, что в ушах у него по-прежнему стоит беспорядочный крик ищущих спасения жителей Помпей и шум приглушенно грохочущего прибоя волнующегося моря. Но и после того как вернувшееся сознание распознало этот шум как пробуждающие ото сна жизненные проявления большого шумного города, он еще долгое время сохранял веру в реальность приснившегося; когда, наконец, он избавился от представления, что сам почти две тысячи лет назад присутствовал при гибели Помпей, у него все же осталось чуть ли не полная уверенность в том, что Градива жила в Помпеях и там в 79 году была засыпана пеплом. Под воздействием этого сна его фантазии о Градиве нашли такое продолжение, что он стал теперь горевать о ней как о потерянной.

Когда, охваченный этими мыслями, он высунулся из окна, его внимание привлекла к себе канарейка, заливавшаяся своей песней в клетке в открытом окне дома напротив. Вдруг, похоже, еще не совсем пробудившегося ото сна героя пронизало нечто вроде толчка. Ему показалось, что на улице он увидел фигуру, как у его Градивы, и даже узнал ее характерную походку, он не раздумывая поспешил на улицу, чтобы ее догнать, и только хохот и насмешки людей над его неподобающим утренним одеянием заставили его вскоре снова вернуться в свою квартиру. В его комнате снова была поющая канарейка в клетке, которая его занимала и побуждала к сравнению со своей собственной персоной. Он тоже сидит, словно в клетке, подумал он, но все-таки ему покинуть свою клетку проще. Словно под дальнейшим последействием сновидения, возможно, также под влиянием мягкого весеннего воздуха у него офор-

[1] [Храма Аполлона].

милось решение совершить весеннее путешествие в Италию, для которого он вскоре нашел научный предлог, хотя «импульс к этому путешествию возник у него из некоего невыразимого ощущения». (Г., с. 24.)

На этом удивительно шатко мотивированном путешествии мы хотим ненадолго остановиться и поближе рассмотреть личность, равно как и побуждение нашего героя. Пока еще он кажется нам непонятным и безрассудным; мы не догадываемся, каким образом его особое безрассудство будет связано с человеческой слабостью, чтобы вынудить наше сочувствие. Оставлять нас в такой неопределенности — привилегия писателя; красотой своего языка, продуманностью своих мыслей он временно вознаграждает доверие, которое мы ему даруем, и симпатию, пока еще незаслуженную, которую мы держим наготове для его героя. О нем он пока сообщает, что тому уже семейной традицией уготовано стать исследователем старины, что в своем последующем одиночестве и независимости полностью погрузился в науку и полностью отвернулся от жизни и ее услад. Мрамор и бронза для его чувства были единственно реально живым, тем, что выражает цель и ценность человеческой жизни. Но, вероятно, с доброжелательным умыслом природа внесла ему в кровь коррективу совершенно ненаучного свойства — необычайно живую фантазию, которая могла заявлять о себе не только в сновидениях, но и зачастую в бодрствовании. Из-за такого обособления фантазии от мыслительной способности он должен был стать поэтом или невротиком, принадлежал к тем людям, которые не от мира сего. Поэтому с ним и могло случиться так, что его интерес застрял на рельефном изображении девушки со своеобразной походкой, что он опутал ее своими фантазиями, придумал ей имя и происхождение, поместил созданную им персону в более чем 1800 лет назад засыпанные пеплом Помпеи и в конце концов после удивительного страшного сна возвысил фантазию о существовании и гибели девушки, названной им Градивой, до бреда, оказавшего влияние на его поступки. Странными и непонятными показались бы нам эти проявления фантазии, встреть мы их у действительно живущего человека. Поскольку наш герой Норберт Ханольд — творение писателя, нам хочется адресовать последнему робкий вопрос, не была ли его фантазия обусловлена другими силами, нежели его собственным произволом.

Мы оставили нашего героя, когда его, видимо, пение канарейки подвигло отправиться в путешествие в Италию, мотив которого, очевидно, ему не был понятен. Далее мы узнаем, что цель и смысл этого путешествия также не были для него установлены. Внутреннее беспокойство и неудовлетворенность гонят его из Рима в Неаполь, а оттуда дальше. Он оказывается среди путешественников-новобрачных и вынужден общаться с ласковыми «Августом» и «Гретой», ощущает себя совершенно неспособным понять поступки и побуждения этой пары. Он приходит к выводу, что среди всех безрассудств людей «в любом случае женитьба — как нечто самое великое и непостижимое — занимает высшее место, а их бессмысленные свадебные путешествия в Италию в известной мере эту глупость венчают» (Г., с. 27.) В Риме из-за соседства нежной пары, нарушившей его сон, он вскоре сбегает в Неаполь, но лишь для того, чтобы снова там встретить других «Августа и Грету». Поскольку из их разговоров он заключает, что большинство этих пар голубков не собирается вить гнезда в осыпях Помпей, а направляет полет на Капри, он решает сделать то, чего бы они не сделали, и через несколько дней после своего отъезда «вопреки ожиданию и намерению» оказывается в Помпеях.

Но и там он не находит покоя, которого искал. Роль, которую доселе играли супружеские пары, беспокоившие его душу и обременявшие его помыслы, теперь берут на себя комнатные мухи, в которых он склонен видеть воплощение абсолютного зла и излишества. Те и другие мучители сливаются у него в одно целое; иные пары мух напоминают ему о путешествующих новобрачных, наверное, на своем языке тоже говорят «мой единственный Август» и «моя сладкая Грета». В конце концов он не может не признать, что «его неудовлетворенность вызывается не только тем, что находится вокруг него, но имеет свои истоки также и в нем самом». (Г., с. 42.) Он чувствует, «что недоволен, потому что чего-то ему не хватает, но не может прояснить для себя, чего».

На следующее утро при посредничестве «Ingresso»[1] он отправляется в Помпеи и после ухода гида беспорядочно бродит по городу, при этом, как ни странно, не вспоминая о том, что какое-то время назад во сне присутствовал при погребении Помпей под пеплом. Когда затем в «горячий, священный»[2] обеденный час,

---

[1] [Итальянская туристическая фирма. — *Примечание переводчика*.]

[2] [«Градива», с. 51].

который даже древние считали часом духов, другие посетители разбежались, а груды развалин опустели и, залитые лучами солнца, лежали перед ним, в нем пробудилась способность вновь погрузиться в жизнь, но не с помощью науки. «То, чему она учила, было безжизненным археологическим созерцанием, а то, что произносила, — мертвым филологическим языком. Она ничем не помогала понять душу, нрав, сердце, как бы это ни называли, а тот, кто носил в себе стремление к этому, должен был в качестве единственного живого человека одиноко стоять в жаркой полуденной тиши между остатками прошлого, чтобы не смотреть телесными глазами и не слушать материальными ушами. Тогда... мертвые пробуждались, а Помпеи начинали жить снова». (Г., с. 55.)

В то время пока он оживляет прошлое своей фантазией, он вдруг видит несомненную Градиву с его рельефа, выходящую из дома и легко и проворно шагающую по камням из лавы, перебираясь на другую сторону улицы, в точности такой, какой он видел ее во сне той ночью, когда она прилегла поспать на ступени храма Аполлона. «И вместе с этим воспоминанием ему впервые приходит в сознание нечто другое: он, сам не ведая о побуждении в глубине своей души, отправился в Италию и без остановки перебрался из Рима и Неаполя в Помпеи, чтобы выяснить, нельзя ли здесь обнаружить ее следов. Причем в буквальном смысле, ибо при ее особой походке она должна была оставить в пепле отличающийся от всех остальных отпечаток пальцев ног». (Г., с. 58.)

В этом месте напряжение, в котором до сих нас держал писатель, на мгновение усиливается до болезненного замешательства. Дело не только в том, что наш герой, очевидно, вышел из равновесия, но и в том, что мы сталкиваемся с появлением Градивы, которая до сих пор была изображением из камня, а затем — образом фантазии. Чем является галлюцинация нашего героя, сбитого с толку бредом, — «настоящим» признаком или живым человеком? Не в том дело, что мы обязаны верить в призраков, чтобы установить этот ряд. Писатель, назвавший свой рассказ «фантазией», пока еще не нашел все-таки повода нам разъяснить, оставит ли он нас в нашем мире, ославленном как рассудочный, где властвуют законы науки, или захочет привести нас в другой, фантастический мир, в котором призракам и духам приписывается реальность. Как доказывают примеры «Гамлета», «Макбета», мы без колебаний готовы последовать за

ним в таковой. Бред наполненного фантазиями археолога надо было бы в этом случае мерить по другой мерке. Более того, если мы задумаемся над тем, сколь мало правдоподобным должно быть реальное существование человека, который при своем появлении в точности повторяет то античное каменное изображение, то наш ряд уменьшится до альтернативы: галлюцинация или полуденный призрак. Небольшая деталь описания вскоре затем первую возможность вычеркивает. Большая ящерица неподвижно лежит под солнечными лучами, но затем убегает от приближающейся ноги Градивы и исчезает по лавовым плитам улиц. Стало быть, не галлюцинация, а нечто за пределами разумения нашего сновидца. Но должна ли была реальность воскресшей суметь потревожить ящерицу?

Перед домом Мелеагра Градива исчезает. Мы не удивляемся, что Норберт Ханольд продолжает свой бред в том направлении, что Помпеи в час полуденных призраков вокруг него снова начали жить, а потому и Градива вновь стала живой и вошла в дом, в котором жила перед роковым августовским днем 79 года. Его осенили остроумные предположения о личности владельца, по имени которого, наверное, назван дом, и об отношении Градивы к нему; они доказывают, что его наука теперь целиком стала служить его фантазии. Войдя в этот дом, он вдруг опять обнаруживает видение сидящим на низких ступеньках между двумя желтыми колоннами. «На ее коленях было разостлано нечто белое, его взгляд не был способен четко различить, что именно; видимо, это был лист папируса...» Соответственно предположениям последней его комбинации о ее происхождении, он заговаривает с ней по-гречески, боязливо дожидаясь приговора, предоставлен ли ей в ее призрачном бытии дар речи. Поскольку она не отвечает, он переходит на латинский. И тут с улыбающихся губ слетает: «Если вы хотите со мной поговорить, то должны это сделать на немецком».

Какой стыд для нас, читателей! Итак, писатель посмеялся также над нами и, словно отсветом солнечного зноя Помпей, заманил нас в небольшой бред, чтобы мы менее строго судили несчастного, жарящегося на настоящем полуденном солнце. Но, оправившись от кратковременного замешательства, мы теперь знаем, что Градива — живая немецкая девушка, а именно это мы хотели от себя отбросить как самое невероятное. Мы можем теперь ожидать со спокойным ощущением превосходства, пока не узнаем, какие отношения существуют между девушкой и ее изображе-

нием в камне и каким образом наш молодой археолог пришел к фантазиям, указывающим на ее реальную личность.

Не так быстро, как мы, наш герой выбирается из своего бреда, ибо «когда вера спасала, — говорит писатель, — она повсюду мирилась со значительной суммой непостижимого» (Г., с. 140), и, кроме того, этот бред, вероятно, имеет корни в его внутреннем мире, о котором нам ничего не известно и которого нет у нас. В данный момент он ничего другого сделать не может, кроме как приспособить бред к только что обретенному чудесному опыту. Градива, погибшая вместе с засыпанными пеплом Помпеями, не может быть никем иным, кроме как полуденным призраком, возвращающимся к жизни в короткий час духов. Но почему после того данного на немецком языке ответа у него вырывается возглас: «Я так и знал, именно так звучит твой голос»? Не только мы, но и сама девушка должна так спросить, а Ханольд должен признаться, что голоса он еще никогда не слышал, но она могла услышать его голос тогда, в сновидении, когда он воскликнул, увидев, как она легла спать на ступеньки храма. Он просит ее сделать то же самое, что и тогда, но тут она поднимается, бросает на него странный взгляд и, сделав несколько шагов, исчезает между колоннами двора. Незадолго до этого перед ней несколько раз пролетала красивая бабочка; по его толкованию, это был посланец Аида, который должен был напомнить усопшей о ее возвращении, когда полуденный час духов истек. Вдогонку исчезающей Ханольд может еще послать возглас: «Ты вернешься завтра снова сюда в полуденный час?» Нам же, больше доверяющим теперь более рассудочным толкованиям, покажется, что в просьбе, которую адресовал Ханольд юной даме, та усмотрела нечто неподобающее и поэтому покинула его с обидой, поскольку она все-таки ничего не могла знать о его сновидении. Не была ли ее деликатность задета эротической природой просьбы, которая для Ханольда мотивировалась связью с его сновидением?

После исчезновения Градивы наш герой рассматривает все списки гостей, проживающих в гостинице «Диомед», а вслед за этим точно так же списки отеля «Швейцарец» и затем может себе сказать, что ни в одном из двух единственно известных ему мест проживания в Помпеях нельзя найти человека, который имеет хотя бы самое отдаленное сходство с Градивой. Само собой разумеется, он отбросил как абсурдную надежду действительно повстречать Градиву в одной из двух гостиниц. Вино, изготовленное на горя-

чей почве Везувия, помогает ему затем подкрепить упоение, в котором он провел целый день.

По поводу следующего дня было ясно только одно: в полуденный час Ханольд опять должен быть в доме Мелеагра, и, дожидаясь этого времени, он в нарушение установленных правил проникает в Помпеи через древнюю городскую стену. Увешанный белыми колокольчиками куст асфодила кажется ему достаточно многозначительным цветком подземного мира, чтобы сорвать его и взять с собой. Вся же наука о древности во время его ожидания кажется ему чем-то самым бесцельным и безразличным в мире, ибо им овладел другой интерес — проблема: «Какими свойствами должно обладать телесное явление такого существа, как Градива, которая была одновременно мертва и жива, пусть даже только в полуденный час духов» (Г., с. 80.) Он также боится сегодня не встретиться с той, кого ищет, потому что ей, может быть, позволено возвращаться лишь по прошествии долгого времени, и принимает ее появление, когда он поджидал ее снова между колоннами, за проделку своей фантазии, вырывающую у него болезненный возглас: «О, если б ты по-прежнему была и жила!» Но на этот раз он был явно слишком критичным, ибо явление обладает голосом, спрашивающим его, не хочет ли он подарить ей белый цветок, и втягивает вновь потерявшего самообладание героя в длинный разговор. Нам, читателям, которым Градива как живая личность стала уже интересна, писатель сообщает, что недовольство и отвержение, которые выражал ее взгляд день назад, уступили место выражению пытливого любопытства и любознательности. Она и в самом деле изучает его, просит его разъяснить замечания в прошлый день, когда он настаивал, чтобы она легла спать, таким образом узнает о сновидении, в котором она погибла вместе со своим родным городом, затем о рельефном изображении и о положении ступни, настолько пленившем археолога. Теперь она готова также продемонстрировать свою походку, при этом в качестве единственного отличия от прототипа Градивы устанавливается замена сандалий на светлые песочного цвета ботинки из тонкой кожи, которые она объясняет приспособлением к современности. Очевидно, она соглашается с его бредом, весь объем которого, нисколько не возражая, она выведала у него. Похоже, она один-единственный раз выходит из роли вследствие собственного аффекта, когда он, направив помыслы на ее рельефное изображение, утверждает, что

узнал ее с первого взгляда, поскольку в этом месте беседы о рельефе ей пока еще ничего не известно, должно быть, она не поняла слов Ханольда, но вскоре снова взяла себя в руки, а нам разве только покажется, будто иные из ее речей звучат двусмысленно, помимо их значения в связи с бредом, они подразумевают также нечто действительное и современное, например, когда она сожалеет, что тогда, на улице, ему не удалось встретить такую походку, как у Градивы. «Как жаль, наверное, тебе бы не понадобилось совершать сюда такое дальнее путешествие». (Г., с. 89.) Она также узнает, что ее рельефное изображение он называет «Градива», и сообщает ему свое настоящее имя — Зоэ. «Тебе очень идет это имя, но для меня оно звучит как горькая насмешка, ибо Зоэ означает жизнь». — «Нужно мириться с тем, чего изменить нельзя, — возражает она, — и я давно уже привыкла быть мертвой». Обещая снова встретиться с ним завтра на этом же месте в полуденный час, она с ним прощается, после чего просит его принести опять кустик асфодила. «Тем, кому повезло в этом больше, приносят весной розы, но для меня цветок забвения из твоих рук — самое подходящее». (Г., с. 90.) Грусть, пожалуй, приличествует так давно умершей, которая лишь на короткие часы возвращалась к жизни.

Мы начинаем понимать и ощущать надежду. Если юная дама, в образе которой вновь ожила Градива, с такой полнотой принимает бред Ханольда, то, наверное, она делает это для того, чтобы избавить его от бреда. Другого пути для этого не существует; возражениями такая возможность была бы закрыта. Да и серьезно лечить настоящее такое болезненное состояние нельзя иначе, кроме как вначале встать на почву бредового построения, а затем как можно полнее его исследовать. Если Зоэ — подходящий для этого человек, то, наверное, мы узнаем, как лечат бред, такой, как у нашего героя. Но нам хотелось бы также знать, как такой бред возникает. Было бы странным и этому все же нашлись бы примеры и параллели, если бы лечение и изучение бреда совпали, а разъяснение истории его возникновения было бы получено как раз во время его распада. Правда, мы подозреваем, что наш случай болезни мог бы тогда вылиться в «обычную» любовную историю, но правомерно ли пренебрегать любовью как целительным потенциалом в борьбе с бредом и не была ли увлеченность нашего героя имеющимся своим изображением Градивы настоящей влюбленностью, направленной, однако, пока еще на прошлое и безжизненное?

После исчезновения Градивы разве что еще раз в отдалении раздается словно хохочущий крик пролетающей над руинами города птицы. Оставшийся в одиночестве Ханольд поднимает с земли что-то белое, оставленное Градивой, не лист папируса, а альбом для зарисовок с карандашными рисунками разных тем из Помпей. Мы сказали бы: то, что в этом месте она забыла небольшую тетрадь, — залог ее возвращения, ибо мы утверждаем, что без тайной причины или скрытого мотива ничего не забывают.

Остаток дня приносит нашему Ханольду всякого рода удивительные открытия и констатации, которые он упускает объединить в единое целое. В стене портика, где исчезла Градива, сегодня он замечает узкую щель, которая все же достаточно широка, чтобы пропустить необычайно стройного человека. Он понимает, что Зоэ-Градиве не нужно погружаться здесь в землю, — это настолько противоречило бы здравому смыслу, что он стыдится этой теперь уже отброшенной веры, а пользуется этим путем, чтобы попасть в ее склеп. Ему кажется, что в конце улицы из могил перед так называемой виллой Диомеда растворяется легкая тень. В опьянении, как днем накануне, и занятый теми же проблемами, он слоняется теперь по окрестностям Помпей. Какими же телесными свойствами должна обладать Зоэ-Градива и можно ли было бы что-нибудь ощутить, если дотронуться до ее руки. Своеобразный порыв побуждает его задумать проведение этого эксперимента, и все же точно такая же сильная робость удерживает его от этого даже в своем представлении. На раскаленном от солнца склоне он встретил пожилого господина, который, судя по его экипировке, был зоологом или ботаником и, по-видимому, был занят ловлей. Тот обернулся к нему, а затем сказал: «Уж не интересуетесь ли вы тоже *faraglionensis?* Едва ли бы я это заподозрил, но мне кажется весьма вероятным, что она обитает не только на Фаральонах у Капри, — если проявить терпение, то ее можно будет обнаружить и на материке. Способ, предложенный коллегой Аймером[1], действительно хорош; я уже не раз его применял с наилучшими результатами. Пожалуйста, прошу вас, замрите». (Г., с. 95.) Затем говоривший прервался и стал держать изготовленную из длинной соломины петлю перед трещиной в скале, откуда выглядывала переливающаяся голубизной головка ящерицы. Ханольд покинул охотника за ящерица-

[1] [Известный зоолог второй половины XIX столетия].

ми с критической мыслью, что за дурацкие и странные намерения могут побуждать людей к дальней поездке в Помпеи, разумеется, не включив в эту критику собственное намерение отыскать в пепле Помпей отпечатки стопы Градивы. Впрочем, лицо господина показалось ему знакомым, словно он мимоходом заметил его в одном из двух гостиных дворов, да и обращение было ему адресовано как знакомому. Во время его дальнейших блужданий окольный путь вывел его к ранее не обнаруженному им дому, оказавшемуся третьей гостиницей — «Albergo del Sole». Ничем не занятый хозяин воспользовался поводом, чтобы наилучшим образом отрекомендовать свой дом и хранящиеся в нем ценности, найденные при раскопках. Он утверждал, что тоже присутствовал, когда в окрестности форума обнаружили молодую пару влюбленных, которые, сознавая неизбежную гибель, крепко держали друг друга в объятиях и таким образом ожидали смерть. Об этом Ханольд уже слышал раньше и по этому поводу лишь пожимал плечами, считая это выдумкой какого-то рассказчика-фантазера, но сегодня речи хозяина пробудили у него доверие, которое сохранялось и дальше, когда тот принес покрытую зеленой патиной металлическую застежку, найденную в его присутствии в пепле рядом с останками девушки. Он приобрел эту застежку без каких-либо критических сомнений, а когда, покидая «Albergo», он увидел в открытом окне свисающую ветку асфодила, увешанную белыми цветами, вид могильного цветка словно упрочил его веру в подлинность своего нового приобретения.

Однако вместе с этой застежкой им овладел новый бред или, скорее, частично продолжающийся старый, — по-видимому, отнюдь не хороший предвестник для начавшейся терапии. Неподалеку от форума раскопали пару обнявшихся молодых влюбленных, а во сне он увидел Градиву как раз в этой местности у храма Аполлона, прилегшей поспать [с. 17–18]. Не могло ли быть так, что на самом деле она прошла еще дальше за форум, чтобы встретиться с кем-то, с кем потом вместе и умерла? Мучительное чувство, которое, пожалуй, мы можем приравнять к ревности, возникло из этого предположения. Он успокоил его, сославшись на сомнительность комбинации, и снова настолько оправился, что сумел поужинать в отеле «Диомед». Там его внимание привлекли два вновь прибывших гостя, Он и Она, которых из-за определенного сходства, несмотря на разный цвет волос, он принял за брата и сестру.

Они были первыми встретившимися в его путешествии людьми, к которым он испытал симпатию. Красная соррентийская роза, которую носила юная девушка, пробудила у него какое-то воспоминание, он не мог вспомнить, какое. Наконец он отправился спать и увидел сон; это был на удивление бессмысленный вздор, но, очевидно, смешанный из переживаний и событий дня. «Где-то на солнце сидела Градива, делала из соломины петлю, чтобы поймать ящерицу, и сказала по этому поводу: “Пожалуйста, замри — коллега права: способ действительно хороший, и она применяла его с наилучшими результатами”». От этого сновидения он еще во сне защитился критикой, что все это — полное сумасшествие, и ему удалось отделаться от сновидения с помощью невидимой птицы, которая издала короткий хохочущий крик и унесла в клюве ящерицу.

Несмотря на всю эту сумятицу, он проснулся скорее просветленным и окрепшим. Розовый куст, на котором рос тот вид цветов, какие он заметил вчера на груди юной дамы, напомнил ему, что ночью кто-то сказал: «Весной дарят розы». Он непроизвольно сорвал несколько роз, и, должно быть, с этим связалось нечто такое, что оказало на его ум раскрепощающее воздействие. Избавившись от своего страха людей, он отправился обычным путем в Помпеи, обремененный розами, металлической застежкой и альбомом для зарисовок, а также различными проблемами, касавшимися Градивы. Старый бред потрескался, он уже сомневался, не может ли она находиться в Помпеях не только в обеденный час, но и в другое время. Акцент сместился на часть, добавившуюся последней, а связанная с нею ревность мучила его в разного рода обличиях. Он чуть было не пожелал, чтобы явление оставалось видимым только для его глаз и не было доступным восприятию других; ведь тогда он мог бы считать его своей исключительной собственностью. Во время блужданий в ожидании полуденного часа у него произошла неожиданная встреча. В «Casa del fauno» он натолкнулся на двух персон, которым хотелось считать, что в своем уголку они незаметны другим, ибо они обнимались, а их губы слились в поцелуе. С удивлением он узнал в них вчерашнюю симпатичную пару. Но ему показалось, что для брата и сестры их нынешнее поведение, объятия и поцелуй, было слишком долгим; итак, это все-таки была любовная пара, предположительно, юные новобрачные, опять Август и Грета. Как ни странно, теперь это зрелище не вызвало у него ничего, кроме симпатии, и робко, словно нарушив тайный молебен, он

незаметно удалился. К нему снова вернулось почтение, которого долго недоставало.

Когда он подошел к дому Мелеагра, им овладел страх, что он встретит Градиву в обществе кого-то другого, опять такой сильный, что он не нашел для явления иного приветствия, кроме вопроса: «Ты одна?» С трудом с ее помощью он приходит в себя и вспоминает, что сорвал для нее розы, признается ей в последнем бреде, что она была девушкой, которую нашли на форуме в любовных объятиях и которой принадлежала зеленого цвета застежка. Не без насмешки она спрашивает, не нашел ли он эту штуку где-то на солнце. Оно — названное здесь *Sole* — производит много разных вещей подобного рода. Чтобы избавить его от головокружения, в котором он признается, она предлагает ему разделить вместе с нею ее маленький завтрак и протягивает ему половину завернутой в шелковую бумагу белой булки, а другую половину с явным аппетитом съедает сама. При этом между губами сверкают ее безупречные зубы, а когда она надкусывает корку, они создают легкий хрустящий звук. На ее слова: «Мне кажется, будто однажды две тысячи лет назад мы уже ели так вместе хлеб. Ты этого не помнишь?» (Г., с. 118) — он не знал ответа, но то, что он подкрепил свой ум мучным изделием, и, кроме того, все предоставленные ею признаки реальности происходящего оказали на него свое действие. В нем заговорил разум и подверг сомнению весь бред, полуденный призрак; на это, правда, можно было возразить, что она только что сама сказала, что две тысячи лет назад делила с ним завтрак. В таком конфликте появилась мысль об эксперименте как средстве решения, который он провел с ловкостью и вновь обретенным мужеством. Левая ее рука с тонкими пальцами спокойно лежала на ее коленях, а одна из комнатных мух, нахальством и никчемностью которых он раньше так возмущался, уселась на эту руку. Внезапно рука Ханольда взметнулась вверх и с отнюдь не мягким шлепком опустилась на руку Градивы.

Этот смелый опыт принес ему двойной результат; прежде всего радостное убеждение, что он коснулся несомненно реальной, живой и теплой человеческой руки, но, кроме того, выговор, от которого он в испуге вскочил со своего места на ступеньке. Ибо с губ Градивы, после того как она оправилась от своего удивления, сорвалось: «Ты все-таки явно сошел с ума, Норберт Ханольд». Обращение по имени, как известно, лучший способ разбудить спящего или лунатика. Какие последствия имело произнесение его

имени, о котором в Помпеях он никому не сообщал и которым его назвала Градива, к сожалению, пронаблюдать было нельзя. Ибо в это критической мгновение появилась симпатичная пара влюбленных из «Casa del fauno», и молодая дама тоном радостного удивления воскликнула: «Зоэ! Ты тоже здесь? И тоже в свадебном путешествии? Ведь об этом ты не написала ни слова!» От этого нового доказательства жизненной действительности Градивы Ханольд обратился в бегство.

Зоэ-Градива тоже не самым приятным образом была удивлена непредвиденными гостями, которые, похоже, помешали ей в важной работе. Но быстро взяв себя в руки, она отвечает на вопрос беглой ответной речью, в которой дает подруге, но еще больше нам сведения о ситуации и посредством которой умело избавляется от молодой пары. Она поздравляет, но сама она не в свадебном путешествии. «Молодой человек, который только что удалился, страдает также странной игрой воображения, мне кажется, он думает, что в голове у него жужжит муха; во всяком случае, что в ней находится какое-то насекомое. По долгу службы я кое-что понимаю в энтомологии и поэтому при таких состояниях могу быть немного полезной. Мой отец и я живем в «Sole», у него тоже случился внезапный приступ и к тому же появилась хорошая мысль взять меня сюда, хотя я хотела проводить время в Помпеях за свой счет и не предъявляла к нему каких-либо требований. Я сказала себе: что-нибудь интересное я раскопаю, наверное, только здесь. Правда, на находку, которую я сделала, я имею в виду счастье встретить тебя, Гиза, я никак не рассчитывала». (Г., с. 124.) Но теперь она должна спешить, чтобы составить своему отцу компанию за солнечным столом. И, таким образом, она удаляется, представившись нам дочерью зоолога и ловца ящериц и во всякого рода двусмысленных речах ознакомив с замыслом терапии и другими тайными намерениями. Но направление, которое она выбрала, не было дорогой к постоялому двору «Солнце», где ее ждал отец, — должно быть, и ей показалось, будто в окрестности виллы Диомеда некая призрачная фигура разыскивает ее курган и исчезает позади одного из надгробных памятников, и поэтому она направила свои шаги, каждый раз чуть ли не вертикально ставя ступню, к улице из могил. Туда в своем смущении и смятении бежал Ханольд и непрерывно расхаживал взад и вперед по портику сада, озабоченный тем, как напряжением мысли покончить с остатками своей проблемы. Неопровержимо ясным ему стало одно: он совершенно бес-

смысленно и безрассудно верил в то, что общался со снова ожившей, более или менее материальной молодой помпеянкой, и это отчетливое понимание своего помешательства, безусловно, являлось важным прогрессом на обратном пути к здравому рассудку. Но, с другой стороны, эта живая женщина, с которой и другие общались как с чем-то таким же материальным, как сами они, была Градивой, и она знала его имя, и чтобы решить эту загадку, его едва пробудившийся разум был недостаточно крепок. Да и душой он был недостаточно спокоен, чтобы показаться себе способным справиться с такой трудной задачей, ибо лучше всего для него было бы две тысячи лет тому назад оказаться засыпанным вместе с другими в вилле Диомеда, лишь бы быть уверенным в том, что он не встретит снова Зоэ-Градиву.

Между тем горячее желание снова ее увидеть боролось с сохранившимися у него остатками склонности к бегству.

Обогнув один из четырех углов пилона, он вдруг отпрянул. На разрушенной части стены сидела одна из девушек, нашедших свою смерть здесь, на вилле Диомеда. Но это была вскоре отвергнутая последняя попытка сбежать в царство безумия; нет, это была Градива, пришедшая, очевидно, подарить ему последнюю часть своего лечения. Она совершенно верно истолковала его первое инстинктивное движение как попытку покинуть место и убедила его, что ему не стоит бежать, ибо снаружи начался страшный ливень. Немилосердная девушка начала экзамен с вопроса, что он хотел сделать с помощью мухи на ее руке, он не нашел в себе смелости воспользоваться определенным местоимением, но задал, пожалуй, более важный, главный вопрос:

«Я был — как кто-то сказал — несколько не в уме и прошу прощения, что обошелся так с рукой — как я мог быть столь безрассуден, это мне непонятно, — но я также неспособен понять, как ее обладательница, выговаривая меня за мое безрассудство, могла назвать меня моим именем». (Г., с. 134.)

«Значит, твое понимание пока еще далеко не продвинулось, Норберт Ханольд. Однако здесь нет ничего удивительного, потому что ты давно меня к этому приучил. Чтобы снова получить этот опыт, мне не нужно было бы ехать в Помпеи, и ты мог бы подтвердить мне его на добрую сотню миль ближе».

«На сотню миль ближе; твоя квартира наискосок напротив, в угловом доме; на моем окне стоит клетка с канарейкой», — теперь открывается она все еще недоумевающему Норберту Ханольду.

Эти последние слова трогают слушателя, словно далекое воспоминание. Ведь это та же самая птица, чье пение побудило его решиться на поездку в Италию.

«В доме живет мой отец, профессор зоологии Рихард Бертганг».

Итак, будучи его соседкой, она знала его самого и его имя. Нам грозит испытать нечто сродни разочарованию из-за поверхностного решения, недостойного наших ожиданий.

Норберт Ханольд по-прежнему не демонстрирует вновь обретенной самостоятельности мышления, когда повторяет: «Значит, вы — фрейлейн Зоэ Бертганг? Но ведь она выглядела совершенно иначе...»

Ответ фрейлейн Бертганг, кроме того, показывает, что между ними все же существовали и другие отношения, нежели отношения соседства. Она умеет заступиться за доверительное «ты», которое он естественным образом адресовал полуденному призраку, но перед живым существом взял обратно и на которое, однако, она предъявляет старые права. «Если такое обращение между нами ты находишь более подходящим, то и я могу его применять, только мне более естественно другое. Уж и не знаю, выглядела ли я раньше иначе, когда мы ежедневно по-дружески болтали друг с другом, иной раз ради забавы пихали и тузили друг друга. Но если бы вы в последние годы обратили взор на меня, то, может быть, вашим глазам открылось бы, что я выгляжу так уже долгое время».

Итак, между ними существовала детская дружба, быть может, детская любовь, из которой выводило свое правомочие «ты». Не является ли это решение таким же поверхностным, как предполагавшееся вначале? Но все же оно способствует углублению нашего понимания, что эти детские отношения неожиданным образом объясняют многие детали того, что происходило между ними во время их нынешнего общения. Тот шлепок по руке Зоэ-Градивы, который Норберт Ханольд столь превосходно мотивирует потребностью путем экспериментального решения ответить на вопрос о телесности видения, не выглядит ли он, с другой стороны, удивительно похожим на оживление импульса «пихать и тузить», господство которого в детстве нам доказали слова Зоэ? А когда Градива адресует археологу вопрос, не кажется ли ему, что однажды две тысячи лет назад они уже делили друг с другом завтрак, не становится ли этот непонятный вопрос вдруг наполненным смыслом, если мы вместо того исторического прошлого вставим личное, вре-

мя детства, воспоминания о котором у девушки остаются живыми, а у молодого человека, похоже, оказались забытыми? Не забрезжит ли вдруг у нас мысль, что фантазии молодого археолога о своей Градиве могли бы быть отзвуком тех забытых воспоминаний о детстве? Тогда, стало быть, они были бы не произвольными продуктами его фантазии, а определенным — хотя он об этом и не знал бы — имеющимся у него материалом детских впечатлений, забытым им, но по-прежнему действенным. Мы должны были бы суметь доказать такое происхождение каждой фантазии в отдельности, пусть даже лишь посредством предположений. Если, к примеру, Градива непременно должна быть *греческого* происхождения, дочерью уважаемого человека, быть может, жреца Цереры, то это вполне согласовывалось бы с последействием знания о ее греческом имени Зоэ и о ее принадлежности к семье профессора зоологии. Если же фантазии Ханольда представляют собой видоизмененные воспоминания, то мы вправе ждать, что в сообщениях Зоэ-Бертганг обнаружится указание на источники этих фантазий. Прислушаемся; она рассказала нам об близкой дружбе детских лет, теперь мы узнаем, какое дальнейшее развитие приняли у них эти детские отношения.

«Тогда, вплоть до того времени, когда нас, не знаю почему, величают жареными рыбами[1], я, собственно говоря, привыкла к удивительной привязанности к вам и считала, что никогда не смогу найти более приятного друга на всем белом свете. Ведь матери и сестры или брата у меня не было, а моему отцу заспиртованная веретеница была гораздо интересней, чем я, и мне нужно было что-то иметь, к чему я причисляю и девочку, с кем можно было бы обсудить свои мысли и все остальное, что с ними связано. Этим, стало быть, тогда были вы; но когда вами завладела наука о древности, я совершила открытие, что из тебя — извините, из вас, но ваше пристойное новшество звучит для меня все же слишком безвкусно и не годится для того, что мне хочется выразить — я хотела сказать, тут оказалось, что из тебя вышел несносный человек, который, во всяком случае для меня, уже не имеет глаз на голове, языка во рту и воспоминаний там, где у меня сохранилась память о нашей детской дружбе. Потому-то, наверное, я выглядела иначе, чем прежде, ибо когда время от времени я оказывалась вместе

[1] [Backfische — разговорное выражение для обозначения девочек-подростков. — *Примечание переводчика*.]

с тобой в обществе, однажды еще прошлой зимой, ты не видел меня, и еще меньше мне доводилось слышать твой голос, в чем, впрочем, для меня не состояло никакого отличия, потому что точно так же ты поступал со всеми другими. Я была для тебя пустым местом, и ты, со своим светловолосым чубом, который раньше я так часто трепала, стал таким же скучным, черствым и неразговорчивым, как чучело какаду, и при этом таким же величавым, как *археоптерикс,* — так, кажется, называют допотопную птицу-страшилище, найденную при раскопках. Разве что твоя голова приютила точно такую же величавую фантазию: здесь, в Помпеях принимать меня за нечто тоже раскопанное и ставшее снова живым — этого я у тебя не предполагала, и когда в первый раз совершенно нежданно ты оказался передо мной, вначале мне стоило немалых усилий додуматься, что за неимоверную химеру состряпало твое воображение. Потом это стало меня забавлять и даже мне нравилось, несмотря на все свое полоумие. Ибо, как уже было сказано, этого я у тебя не предполагала».

Итак, она достаточно ясно нам говорит, что стало с годами у них обоих с детской дружбой. У нее она переросла в сердечную влюбленность, ведь должно что-то быть, к чему девушка привязывается своим сердцем. Фрейлейн Зоэ, воплощение ума и ясности, делает нам также совершенно прозрачной свою душевную жизнь. Если для девушки с нормальными задатками является правилом, что ее склонность вначале обращается на отца, то она, в чьей семье никого больше не было, кроме отца, была к этому особенно предрасположена. Но у этого отца для нее ничего не осталось, объекты его науки поглотили весь его интерес. Поэтому ей пришлось искать другого человека, и с особой глубиной чувств она привязалась к своему другу детства. Когда также и тот перестал ее замечать, это не помешало ее любви, напротив, ее усилило, ведь он стал таким, как ее отец, как и тот, был поглощен наукой и удерживался ею вдали от жизни и Зоэ. Это позволило ей сохранить в неверности верность, в возлюбленном вновь обрести отца, объять их обоих одинаковым чувством или, как мы можем сказать, отождествить их обоих в своем чувствовании. Откуда мы берем основание для этого небольшого психологического анализа, который легко может показаться самоуправством? Его дал нам писатель в одной-единственной, но в высшей степени характерной детали. Когда Зоэ изображает столь ее огорчившую метаморфозу, произошедшую с ее другом детства, она оскорбляет его срав-

нением с археоптериксом, той птицей-страшилищем, которая принадлежит археологической зоологии. Таким образом, для идентификации обоих лиц она нашла одно-единственное конкретное выражение; ее неприязнь поражает одним и тем же словом как возлюбленного, так и отца. Археоптерикс — это, так сказать, компромиссное, или усредненное, представление, в котором мысль о безумии своего возлюбленного совпадает с аналогичной мыслью об отце.

Иначе все обернулось у молодого человека. Наука о древнем мире овладела им и оставила ему лишь интерес к женщинам из камня и бронзы. Детская дружба, вместо того чтобы усилиться до страсти, погибла, а воспоминания о ней оказались в таком глубоком забытье, что он не признал свою подругу детства и не обратил на нее внимания, встретив в обществе. Правда, если мы рассмотрим дальнейшее, то будем вправе усомниться, является ли слово «забытье» правильным психологическим обозначением судьбы этих воспоминаний у нашего археолога. Есть вид забывания, характеризующийся сложностью, с которой пробуждается воспоминание даже под действием сильнейших внешних призывов, как будто его оживлению противится внутреннее сопротивление. Такое забывание в психопатологии получило название «вытеснение»; случай, демонстрируемый нам писателем, по-видимому, и является примером подобного вытеснения. В общем и целом мы не знаем, связано ли забывание впечатления с разрушением следа памяти о нем в душевной жизни; но о «вытеснении» мы можем со всей определенностью утверждать, что с гибелью, стиранием воспоминания оно не совпадает. Хотя, как правило, вытесненное не может пробиться сразу в качестве воспоминания, но оно остается дееспособным и действенным; однажды под влиянием внешнего воздействия могут возникнуть психические последствия, которые можно понимать как продукты преобразования и потомки вытесненного воспоминания и которые остаются непонятными, если не рассматривать их именно так. В фантазиях Норберта Ханольда о Градиве, как мы уже полагали, мы распознаем потомков его вытесненных воспоминаний о детской дружбе с Зоэ Бертганг. Подобного возвращения вытесненного

[1] [Цитата (из «Посланий» Горация, I, 10, 24), хотя и совсем немного отклоняющаяся от первоначального смысла, воспроизведена неточно. Правильно она звучит так: «Naturam expellas furca, tarnen usque recurret» («Можешь природу хоть сенными вилами гнать, она все равно вернется»).]

с особой закономерностью можно ожидать тогда, когда к вытесненным впечатлениям присоединяется эротическое чувство человека, когда его любовная жизнь была затронута вытеснением. Тогда подтверждает свою правоту древнее латинское изречение, которое, по всей вероятности, относилось сперва к изгнанию посредством внешних влияний, а не к внутренним конфликтам: *Naturam furca expellas, semper redibit*[1]. Но оно выражает не все, уведомляет только о факте возвращения части вытесненной природы и не описывает в высшей степени удивительный способ этого возвращения, которое происходит словно в результате коварной измены. Именно то, что было выбрано средством вытеснения — подобно *furca* в изречении, — становится носителем возвращающегося; в вытесняющем и позади него в конечном счете победоносно заявляет о себе вытесненное. Известная гравюра Фелисьена Ропса иллюстрирует этот мало учитываемый и заслуживающий признания факт более убедительно, чем это могли бы сделать многочисленные пояснения, а именно на образцовом примере случая вытеснения в жизни святых и кающихся. Монах-аскет спасается бегством — разумеется, от мирских искушений — к образу распятого Спасителя. И тут этот крест становится расплывчатым и исчезает, а на его месте, в качестве замены его, в сиянии лучей появляется образ пышной обнаженной женщины в той же ситуации распятия. Другие художники, не столь психологически проницательные, изображая подобное искушение, в том или ином месте рядом с распятым Спасителем помещали нахальный и торжествующий грех. Только Ропс сделал так, что место самого Спасителя на кресте занял грех; он, видимо, сознавал, что при своем возвращении вытесненное появляется из самого вытесняющего.

Здесь стоит потратить время на то, чтобы на примере случаев болезни убедиться, сколь чувствительна в состоянии вытеснения душевная жизнь человека к приближению вытесненного и сколь слабого и малозначительного сходства бывает достаточно, чтобы оно начало действовать за вытесняющим и через него. Однажды мне как врачу представился случай позаботиться об одном молодом человеке, почти еще мальчике, который после первого нежелательного знакомства с сексуальными процессами обратился в бегство от всех возникавших у него вожделений и пользовался различными средствами вытеснения, чтобы усилить свое прилежание, пре-

[1] [Правильнее «la matematica»; «Оставь женщин, лучше изучай математику».]

увеличивал свою детскую привязанность к матери и вообще стал вести себя по-детски. Я не хочу здесь рассказывать, как именно вытесненная сексуальность снова пробилась по отношению к матери, а опишу более редкий и необычный случай, как другое его укрепление рухнуло из-за повода, который едва ли можно признать достаточным. В качестве отвлечения от сексуального наибольшей славой пользуется математика; еще Ж.-Ж. Руссо был вынужден посоветовать одной даме, которая была им недовольна: «Lascia le donne e studia le matematiche»[1]. Так и наш беглец с особым рвением набросился на изучаемую в школе математику и геометрию, пока его познавательная способность однажды вдруг не оказалась парализованной некоторыми безобидными задачами. Две из этих задач можно воспроизвести дословно: «Два тела сталкиваются друг с другом, одно из них со скоростью... и т. д.» — И: «В цилиндр диаметром основания 1 м нужно вписать конус и т. д.» При этих намеках на сексуальное явление, разумеется, не бросающихся в глаза другим, он обнаружил, что и математика ему изменила, и обратился в бегство также и от нее.

Если бы Норберт Ханольд был взятой из жизни личностью, с помощью археологии изгнавшей любовь и воспоминание о своей детской дружбе, то было бы совершенно закономерно и корректно, что именно античный рельеф пробудил в нем забытое воспоминание о по-детски любимой подруге; его заслуженной судьбой было бы то, что он влюбился в каменное изображение Градивы, за которым в силу не проясненного сходства оказывает свое действие живая и не замечаемая им Зоэ.

Фрейлейн Зоэ сама, похоже, разделяет наше мнение о бреде молодого археолога, ибо расположение, выраженное ею в конце ее «откровенной, подробной и назидательной обличительной речи», едва ли можно обосновать иначе, чем готовностью с самого начала связать его интерес к Градиве со своей персоной. Это и было тем, на что она считала его неспособным и что она, несмотря на все бредовое облачение, все же признала как таковое. Но тут проведенное ею психическое лечение оказало на него свое благотворное действие; он почувствовал себя свободным, поскольку теперь бред был заменен именно тем, о чем он мог все же иметь лишь искаженное и недостаточное представление. Теперь он и не колеблется вспомнить ее и признать своей доброй, веселой, умной подругой, которая по существу совершенно не изменилась. Но нечто другое он счел в высшей степени странным:

«Что сначала кто-то должен умереть, чтобы стать живым», — подумала девушка. «Но для археологов это, наверное, необходимо». (Г., с. 141.) Видимо, она еще не простила ему окольный путь, проложенный им от детской дружбы через науку о древнем мире к вновь завязывающимся отношениям.

«Нет, я имею в виду твое имя..., потому что *Бертганг* равнозначно *Градиве* и означает “блистающая при ходьбе”». (Г., с. 142.)

К этому тут не были готовы и мы. Наш герой начинает выбираться из своего удрученного состояния и играть активную роль. Очевидно, он полностью излечился от своего бреда, поднялся над ним и это доказывает, самостоятельно разрывая последние нити паутины бреда. Точно так же ведут себя и больные, у которых гнет их бредовых идей ослабевает благодаря обнаружению скрывающегося за ними вытесненного. Если они были поняты, то сами собой приносят решение последней и самой важной загадки их необычного состояния в неожиданно возникающих мыслях. Мы ведь уже предполагали, что греческое происхождение вымышленной Градивы является смутным отголоском греческого имени Зоэ, но за само имя «Градива» мы не отважились взяться, его мы считали вольным творением фантазии Норберта Ханольда. И надо же, именно это имя оказывается теперь потомком, более того, в сущности, переводом вытесненной фамилии якобы позабытой детской возлюбленной!

Выведение и разложение бреда теперь завершилось. Все, что еще следует у писателя, может, пожалуй, служить гармоничному окончанию повести. В отношении будущего нас может только благотворно затронуть, когда реабилитация мужчины, ранее вынужденного играть столь жалкую роль человека, нуждающегося в лечении, продвигается, и ему теперь удается пробудить у нее кое-какие аффекты, которые ему приходилось дотоле терпеть. Получается так, что он вызывает у нее ревность упоминанием о симпатичной молодой даме, ранее помешавшей их свиданию в доме Мелеагра, и признанием, что она была первой, кто ему очень понравился. Когда же Зоэ хочет холодно с ним расстаться, заметив: теперь все снова обрело разум, да и сама она не меньше других, он может снова разыскивать Гизу Хартлебен, или, как там теперь ее зовут, чтобы быть ей полезным как ученый в ее цели посещения Помпей; она же теперь должна быть в «Albergo del Sole», где ее ждет с обедом отец; быть может, они еще однажды увидятся в какомнибудь обществе в Германии или на Луне, — ему снова пришлось

сделать предлогом назойливую муху, чтобы сначала овладеть ее щекой, а затем и губами и пустить в ход агрессию, которая иной раз является обязанностью мужчины в любовной игре. Один-единственный раз еще кажется, что на их счастье падает тень, когда Зоэ напоминает, что ей теперь и в самом деле нужно к отцу, который иначе умрет с голоду в «Sole». «Твой отец — что с ним станется?» (Г., с. 147.) Но умная девушка умеет быстро унять беспокойство: «Наверное, ничего, я отнюдь не являюсь незаменимой частью в его зоологической коллекции; будь я такой, наверное, я не привязалась бы так неразумно моим сердцем к тебе». Но если отец в виде исключения захочет иметь иное мнение, чем у нее, то имеется надежное средство. Ханольду нужно лишь перебраться на Капри, поймать там *lacerta faraglionensis,* для чего он может поупражняться в технике на ее мизинце, затем выпустить животное здесь, на глазах зоолога снова его поймать и предоставить ему сделать выбор между *faraglionensis* на материке и дочерью. Предложение, в котором насмешка, как легко заметить, смешана с горечью, является словно предостережением жениху не слишком строго придерживаться образца, по которому его избрала возлюбленная. Норберт Ханольд успокаивает нас и на этот счет, выражая произошедшую с ним большую перемену в небольших проявлениях. Он выражает намерение совершить вместе со своей Зоэ свадебное путешествие, словно никогда не возмущался свадебными путешествиями Августа и Греты. У него совершенно выпало из памяти, чту он испытывал по отношению к этой счастливой паре, которая попусту удалилась больше чем на сотню миль от своей немецкой родины. Разумеется, писатель прав, когда приводит такое ослабление памяти в качестве ценнейшего признака изменения образа мыслей. Зоэ отвечает на изъявленное желание и цель путешествия своего *«словно вновь извлеченного из завала друга детства»* (Г., с. 150), что она все-таки пока еще не совсем чувствует себя полной жизни для такого географического решения.

Прекрасная действительность победила тут бред, но прежде чем они покидают Помпеи, последнего еще ждет оказание почестей. Подходя к Геркулесовым воротам, где в самом начале Strada consolare улицу пересекают булыжники, Норберт Ханольд останавливается и просит девушку пройти вперед. Она понимает его, «и немного подобрав левой рукой платье, Градива, возрожденная Зоэ Бертганг, под его устремленным в упоении взглядом своей

спокойной и проворной походкой в сиянии солнца переступает по булыжникам на другую сторону улицы». Вместе с триумфом эротики теперь приходит признание того, что было прекрасным и ценным также и в бреду.

Последней метафорой об «извлеченном из завала друге детства» писатель, однако, дал нам в руки ключ к пониманию символики, которой пользовался бред героя при маскировке вытесненного воспоминания. Для вытеснения, которое делает нечто душевное недоступным и одновременно его консервирует, нет лучшей аналогии, чем завал, ставший судьбой Помпей, из-под которого город снова сумел возродиться благодаря работе лопатой. Поэтому молодой археолог должен был переместить в фантазии в Помпеи прообраз, напоминавший ему о его забытой юной возлюбленной. Но писатель имел полное право задержаться на ценном сходстве, которое его тонкое чутье отыскало между частью душевного события у отдельного человека и обособленным историческим происшествием в человеческом прошлом[1].

---

[1] [Фрейд сам не раз привлекал судьбу Помпей в качестве метафоры для вытеснения, например, в истории случая «Крысина» (1909*d, Studienausgabe,* т. 7, с. 51), которую он написал вскоре после данного этюда.]

ГЛАВА II

Собственно говоря, наше намерение состояло лишь в том, чтобы с помощью известных аналитических методов исследовать два или три сновидения, разбросанных по всему рассказу «Градива»; как же случилось, что мы позволили себе увлечься разбором всей истории и изучением душевных процессов у обоих главных героев? Что ж, это была не лишняя часть работы, а необходимая предварительная работа. Да и тогда, когда мы хотим понять настоящие сновидения реального человека, мы должны уделить особое внимание характеру и судьбам этого человека, а не только его переживаниям незадолго до сновидения, а также узнать о таковых в отдаленном прошлом. Я даже считаю, что мы по-прежнему не готовы обратиться к нашей настоящей задаче, должны еще на какое-то время остановиться на самом художественном произведении и проделать дальнейшую предварительную работу.

Конечно, наши читатели с недоумением отметили, что до сих пор мы рассматривали Норберта Ханольда и Зоэ Бертганг во всех их душевных проявлениях и действиях так, как если бы они были настоящими индивидами, а не творениями писателя, как если бы чувства писателя были абсолютно прозрачны, а не являлись преломляющей или замутняющей средой. И тем более странным должен показаться наш образ действий, когда писатель категорически отказывается от изображения действительности, называя свое повествование «фантазией». Но мы находим все его описания настолько верно подражающими действительности, что не вступили бы в противоречие, назвав «Градиву» не фантазией, а психиатрическим этюдом. Лишь в двух местах писатель пользуется дозволенной ему свободой, чтобы создать предпосылки, которые, по-видимому, не имеют корней в почве реальной закономерности. Первый раз, когда он делает так, что молодой археолог находит несомненно античное рельефное изображение, которое не только в особенности постановки ноги при ходьбе, но и во всех деталях изображения лица и осанки подражает гораздо позже живущей персоне, и тот принимает прелестное явление этой персоны за ожившее каменное изображение. Вто-

рой раз, когда по его воле тот встречает живую девушку именно в Помпеях, куда умершую переместила только его фантазия, хотя своим путешествием в Помпеи он как раз удалился от живой героини, замеченной на улице своего города. Однако это второе распоряжение писателя — отнюдь не насильственное отклонение от жизненной возможности; оно лишь призывает на помощь случай, бесспорно играющий свою роль во многих человеческих судьбах, и, кроме того, наделяет его добрым смыслом, поскольку этот случай отображает рок, предопределяющий то, что именно посредством бегства человек оказывается перед тем, от чего сбегает. Более фантастичной и проистекающей целиком из произвола писателя представляется первая предпосылка, на которой основываются все последующие события, — далеко идущее сходство каменного изображения с живой девушкой, где рассудочности хочется ограничить соответствие только одной чертой — постановкой ноги при ходьбе. Было бы соблазнительно, отталкиваясь от реальности, дать волю собственной фантазии. Фамилия *Бертганг*[1] могла бы указывать на то, что женщины из этой семьи уже в давние времена отличались такой своеобразной красивой походкой, а благодаря смене поколений германские Бертганги оказались связанными с теми греками, из рода которых одна женщина побудила античного художника запечатлеть особенность ее походки в каменном изображении. Поскольку же отдельные вариации формы не являются независимыми друг от друга и на самом деле также и в нашей среде постоянно всплывают античные типы, которые мы встречаем в коллекциях, то было бы не столь уж невозможным, что современная Бертганг повторила форму своей античной прародительницы также и во всех остальных чертах своего телосложения. Разумнее подобной спекуляции, пожалуй, было бы справиться у самого писателя об источниках, из которых у него возникла эта часть его произведения; тогда у нас появились бы хорошие шансы вновь разложить часть мнимого произвола на закономерности. Поскольку, однако, доступ к источникам в душевной жизни писателя для нас закрыт[2], оставим ему полное право выстраивать вполне правдивый ход событий на неправдоподобной предпосылке, право, которым, к примеру, в «Короле Лире» воспользовался также Шекспир[3].

[1] [Буквально: кружевная походка. — *Примечание переводчика*.]

[2] [Ср. ниже, на с. 84, дополнение к этой работе.]

[3] [Дальнейшие замечания по поводу «невероятного предположения» о «Короле Лире» содержатся в конце работы «Мотив выбора ларца» (1913*f*), в данном томе, ниже с. 192.]

В остальном, повторим еще раз, писатель представил нам совершенно корректный психиатрический этюд, по которому мы можем мерить наше понимание душевной жизни, истории болезни и выздоровления, словно предназначенный для усвоения некоторых фундаментальных учений врачебной психологии. Довольно странно, что это должен был сделать писатель! Как быть, если бы, отвечая на вопрос, он полностью отверг это намерение? Под это очень легко подвести основание; быть может, именно мы приписали красивому поэтическому повествованию некий смысл, который очень далек писателю? Возможно; позднее мы к этому еще вернемся. Пока же мы попытались сами предохранить себя от такого тенденциозного истолкования, чуть ли не полностью воспроизведя рассказ собственными словами писателя, снабдив текстом, равно как и комментариями его самого. Тот, кто захочет сравнить нашу репродукцию с дословным текстом «Градивы», будет вынужден это признать.

Быть может, мы оказываем нашему писателю плохую услугу, объявляя его произведение психиатрическим этюдом. Писатель должен избегать соприкосновения с психиатрией, — слышим мы, — а изображение болезненных душевных состояний отдать на откуп врачам. На самом деле ни один настоящий писатель никогда не обращал внимания на этот приказ. Ведь изображение душевной жизни человека является его что ни на есть собственной вотчиной; во все времена он был предшественником науки и, стало быть, также научной психологии. Границы же между душевными состояниями, называемыми нормальными и болезненными, отчасти условны, отчасти настолько расплывчаты, что, вероятно, каждый из нас в течение одного дня неоднократно из преступает. С другой стороны, психиатрия повела бы себя неправильно, если бы постоянно хотела ограничиваться изучением тех тяжелых и мрачных заболеваний, из-за которых возникают грубые повреждения тонкого душевного аппарата. Более слабые и способные к компенсации отклонения от здоровья, которые сегодня мы не можем проследить дальше, чем до нарушений психического взаимодействия сил, не в меньшей мере подпадают под ее интерес; более того, только благодаря им она может понять как здоровье, так и проявления

[1] [Дискуссия об использовании психопатологического материала в литературе содержится, кроме того, в посмертно опубликованном эссе «Психопатические персонажи на сцене» (1942*a*), которое Фрейд написал, вероятно, за год или за два года до работы, посвященной «Градиве»; в этом томе, ниже с. 163 и далее.]

тяжелой болезни. Таким образом, писатель не может увернуться от психиатра, психиатр — от писателя, а поэтическая обработка психиатрической темы может оказаться корректной без ущерба для красоты[1].

Итак, и в самом деле корректно это художественное изображение истории болезни и лечения, которое по завершении повествования и насыщения нашего собственного напряжения мы можем лучше понять и которое мы хотим теперь воспроизвести с помощью технических выражений нашей науки, причем вынужденное повторение того, что уже было сказано, нам не должно помешать.

Состояние Норберта Ханольда довольно часто писатель называет «бредом», также и у нас нет основания отвергать это название. Мы можем указать две главные особенности «бреда», которыми он хотя и не описан исчерпывающе, но все же четко отделяется от других расстройств. Во-первых, он относится к той группе болезненных состояний, которые не оказывают непосредственного воздействия на телесное, а выражаются лишь посредством душевных симптомов, и, во-вторых, он характеризуется тем, что при нем власть обретают «фантазии», то есть в них верят и они оказывают влияние на поведение. Если мы вспомним о путешествии в Помпеи, чтобы отыскать в пепле характерные отпечатки ступней Градивы, то получим прекрасный пример поступка, совершенного под воздействием бреда. Психиатр, наверное, причислил бы бред Норберта Ханольда к группе паранойи и назвал бы его, скажем, «фетишистской эротоманией», поскольку больше всего ему бросилась бы в глаза влюбленность в каменное изображение и поскольку его все огрубляющему пониманию интерес молодого археолога к стопам и постановке ноги у лиц женского пола должен показаться подозрительным как «фетишизм». Между тем все такие обозначения и классификации разных форм бреда по его содержанию имеют в себе нечто сомнительное и неплодотворное[1].

Далее строгий психиатр тотчас же заклеймил бы нашего героя как человека, способного на основе столь странного предпочтения развивать бред, как *diginiri* и стал бы изучать наследственность, неумолимо подталкивавшую его к такой судьбе. В этом, однако,

---

[1] На самом деле случай Н. Х. следовало бы охарактеризовать как истерический, а не паранойяльный бред. Признаки паранойи здесь отсутствуют.

[2] [Дегенерата (фр.). — *Примечание переводчика*.]

писатель за ним не следует; с веским на то основанием. Ведь он хочет приблизить нас к герою, облегчить нам «вчувствование»; с диагнозом *diginiri*, оправдан он тут научно или нет, молодой археолог тут же оказался бы от нас вдалеке; ведь мы, читатели, являемся нормальными людьми и мерилом человечности. Наследственные и конституциональные предпосылки состояния тоже мало заботят писателя; вместо этого он углубляется в личное расположение духа, которое могло стать причиной такого бреда.

Норберт Ханольд в одном важном пункте ведет себя совершенно иначе, чем простой смертный. У него нет интереса к живой женщине; наука, которой он служит, отняла у него этот интерес и сместила его на женщин из камня или бронзы. Это нельзя считать особенностью, не имеющей никакого значения; напротив, она является главной предпосылкой рассказанного происшествия, ибо однажды случается так, что одно такое каменное изображение притягивает к себе весь интерес, который обычно надлежит проявлять только к живой женщине, и тем самым вызывает бред. Затем перед нашими глазами развертывается, как благодаря счастливому стечению обстоятельств этот бред излечивается, интерес с камня снова смещается на живое. В результате каких воздействий наш герой оказался в состоянии оторванности от женщины, писатель не дает нам возможности проследить; он только указывает: это не объясняется его задатками, скорее, оно включает в себя частицу фантастической — мы вправе дополнить: эротической — потребности. Позднее мы также видим, что в детстве он не отличался от других детей; он поддерживал тогда детскую дружбу с маленькой девочкой, был неразлучен с нею, делил с ней свои небольшие трапезы, также тузил ее и позволял ей трепать себя за волосы. В такой привязанности, таком соединении нежности и агрессии выражается незрелая эротика детской жизни, которая оказывает свое действие лишь впоследствии, но потому-то неотразимо и которая в самом детском возрасте обычно признается эротикой только врачом и писателем. Наш писатель дает нам ясно понять, что и он не считает иначе, ибо делает так, что при подходящем поводе у его героя вдруг пробуждается живой интерес к походке и постановке стопы у женщин, который как в науке, так и у женщин в той местности, где он живет, должен принести дурную славу фетишиста, но который неизбежно вытекает из воспоминания об этой подруге детства. Разумеется, эта девушка, еще будучи ребенком, демонстрировала своеобразную красивую походку с почти вер-

тикально поставленной при ходьбе стопой, и благодаря изображению именно этой походки античный каменный рельеф в дальнейшем приобретает для Норберта Ханольда то большое значение. Впрочем, мы тут же добавим, что писатель, объясняя происхождение странного явления фетишизма, находится в полном согласии с наукой. Со времен А. Бине [1888] мы и в самом деле пытаемся свести фетишизм к эротическим впечатлениям детства[1].

Состояние длительной оторванности от женщин свидетельствует о личном свойстве, как мы имеем обыкновение говорить: о предрасположенности к образованию бреда. Развитие психического расстройства начинается с того момента, когда случайное впечатление пробуждает забытые и сохранившиеся — по меньшей мере в виде следов — эротически окрашенные детские переживания. Но, разумеется, слово «пробуждает» не является верным обозначением, если мы рассмотрим, что происходит дальше. Корректное изображение писателя мы должны воспроизвести в психологической форме выражения, отвечающей всем правилам искусства. Норберт Ханольд не вспоминает при виде рельефа, что такую постановку стопы он уже видел у своей подруги юности; он вообще не вспоминает, и все же все воздействие рельефа проистекает из такой привязки к впечатлению детства. Стало быть, детское впечатление пробуждается, становится активным, а потому начинает оказывать воздействие, но в сознание не попадает, оно остается «бессознательным», как мы сегодня имеем обыкновение говорить, используя термин, ставший в психопатологии неотъемлемым. Это бессознательное нам хочется видеть избавленным от всяких споров философов и натурфилософов, которые часто имеют в виду только этимологическое значение. Для психических процессов, которые ведут себя активно и при этом все же не попадают в сознание данного человека, у нас пока нет лучшего обозначения, и ничего другого под нашим «бессознанием» мы и не подразумеваем. Если иные мыслители хотят оспорить у нас существование такого бессознательного как нечто абсурдное, то мы полагаем, что они никогда не занимались соответствующими душевными феноменами, нахо-

[1] [Представления Бине о фетишизме изложены Фрейдом в «Трех очерках по теории сексуальности» (1905*d*), 1-я статья, раздел 2 (А); в 1920 году Фрейд все же добавил сноску, в которой ставит эти воззрения под вопрос (см. *Studienausgabe,* т. 5, с. 64 и прим. 3). Впоследствии он посвятил теме фетишизма собственную работу (1927*e*).]

дятся в плену обычного опыта, что все душевное, все то, что становится активным и интенсивным, тем самым одновременно и осознается, и им стоило бы понять, что нашему писателю очень хорошо известно, что существуют, однако, душевные процессы, которые, несмотря на то, что являются интенсивными и оказывают энергичное воздействие, все же остаются вдали от сознания.

Недавно мы однажды сказали [с. 35 и далее], что воспоминания об общении в детстве с Зоэ находились у Норберта Ханольда в состоянии «вытеснения»; теперь мы назвали их «бессознательными» воспоминаниями. Тут, пожалуй, мы должны уделить некоторое внимание соотношению двух этих искусственно образованных слов, которые кажутся совпадающими по смыслу. Дать пояснения на этот счет сложности не представляет. «Бессознательный» — более широкое понятия, «вытесненный» — более узкое. Все, что вытеснено, является бессознательным; но обо всем бессознательном мы не можем утверждать, что оно вытеснено. Если бы Ханольд при виде рельефа вспомнил о походке своей Зоэ, то ранее бессознательное воспоминание стало бы у него одновременно активным и осознанным и было бы показано, что ранее оно вытесненным не было. «Бессознательный» — чисто описательный, в некотором смысле неопределенный, так сказать, статичный термин; « вытесненный» — это динамическое выражение, учитывающее взаимодействие душевных сил и означающее, что имелось стремление выразить все психические воздействия, среди них также и стремление стать осознанным, однако также и то, что существовала и противоположная сила, сопротивление, способное сдержать часть этих психических воздействий, в том числе опять-таки осознание. Признаком вытесненного остается именно то, что, несмотря на свою интенсивность, оно не способно достичь сознания. В случае Ханольда, начиная с появления рельефа, речь идет о вытесненном бессознательном, словом, о вытесненном.

Вытесненными у Норберта Ханольда являются воспоминания о его общении в детстве с красиво шагающей девушкой, но это еще не является правильным рассмотрением психологического положения дел. Мы остаемся на поверхности, пока говорим только о воспоминаниях и представлениях. Единственно ценным в душевной жизни скорее являются чувства; все душевные силы

---

[1] [Позднее это было сформулировано Фрейдом отчасти иначе, например, в более подробном обсуждении вытеснения в разделах III и IV работы «Бессознательное» (1915*e*).]

оказываются значимыми лишь благодаря своему свойству пробуждать чувства. Представления лишь вытесняются, поскольку они связаны с высвобождением чувств, которые не должны иметь места; правильнее было бы сказать, что вытеснение затрагивает чувства, только мы не можем постичь их иначе, чем в их связи с представлениями[1]. Итак, вытесненными у Норберта Ханольда являются эротические чувства, а поскольку его эротика не знает или не знала другого объекта, кроме Зоэ Бертганг из его детства, то воспоминания о ней позабыты. Античное рельефное изображение пробуждает в нем дремлющую эротику и делает активными детские воспоминания. Из-за существующего в нем сопротивления эротике эти воспоминания могут стать действенными только как бессознательные. Все, что дальше теперь у него происходит, представляет собой борьбу между властью эротики и вытесняющими ее силами; то, в чем эта борьба выражается, является бредом.

Наш писатель оставляет без объяснения, откуда берется вытеснение любовной жизни у его героя; ведь занятие наукой — это лишь средство, которым пользуется вытеснение; врач должен был бы здесь дать более глубокое обоснование, быть может, в этом случае так и не добравшись до дна. Но, пожалуй, писатель, как мы с удивлением подчеркивали, не преминул описать, каким образом происходит пробуждение вытесненной эротики как раз из сферы средств, служащих вытеснению. Эту по праву античность, каменное изображение женщины, благодаря которому наш археолог вырывается из своей отстраненности от любви и которая напоминает ему о необходимости уплатить долг перед жизнью, обременяющий нас с самого рождения.

Первые проявления процесса, стимулированного у Ханольда рельефным изображением, — это фантазии, играющие с изображаемым так человеком. Чем-то «сегодняшним» в лучшем смысле кажется ему модель, словно художник «из *жизни*» запечатлел шагающую по улице девушку. Античную девушку он наделяет именем «Градива», придуманным им по созвучию с эпитетом выступающего на бой бога войны Марса Градива; он придает ее личности все большую определенность. Возможно, она дочь уважаемого человека, быть может, — *патриция,* который был связан со *службой в храме* некоему божеству, он считает, что видит в ее чертах *греческое* происхождение, и в конце концов это его заставляет переместить ее подальше от суеты крупного города в более тихие *Помпеи,* где по его воле она шагает по булыжникам из лавы, обеспечивающим переход с одной стороны

улицы на другую. [С. 17.] Эти проявления фантазии кажутся довольно произвольными и все же опять-таки безобидными и не внушающими подозрения. Более того, даже тогда, когда из-за них впервые возникает побуждение к действию, когда археолог, озабоченный проблемой, соответствует ли такая постановка ноги действительности, начинает проводить наблюдения в жизни, чтобы посмотреть на ноги современных женщин и девушек, это поведение прикрывается сознательным научным мотивом, как будто весь интерес к каменному изображению Градивы возник на почве его профессионального занятия археологией. [С. 17.] Женщинам и девушкам на улице, которых он делает объектами своего исследования, приходится, правда, избирать другое, грубо эротическое понимание его действий, и мы вынуждены признать их правоту. Для нас не подлежит сомнению, что Ханольд столь же мало знает мотив своего исследования, как и происхождение своих фантазий о Градиве. Последние, как мы узнаем позднее, являются отголосками его воспоминания о юной возлюбленной, потомками этих воспоминаний, их превращениями и искажениями, после того как им не удалось попасть в сознание в неизмененной форме. Мнимое эстетическое суждение, что каменное изображение представляет нечто «сегодняшнее», заменяет знание о том, что такая походка присуща знакомой ему, *в настоящем* шагающей по улице девушке; за впечатлением «из жизни» и за фантазией о ее эллинизме скрывается воспоминание о ее имени *Зоэ,* которое на греческом означает *жизнь;* Градива, как объясняет нам в конце своего бреда исцеленный, — это хороший перевод ее фамилии *Бертганг,* примерно означающей «блистательная или великолепная при ходьбе» [с. 37]; определения, касающиеся ее отца, происходят от знания, что Зоэ Бертганг — дочь уважаемого преподавателя в университете, что, пожалуй, можно перевести как службу в храме в античности. В конце концов в Помпеи его фантазия переносит ее не «потому, что этого, казалось, требовал ее спокойный, тихий нрав», а потому, что в его науке нельзя найти другой и лучшей аналогии с удивительным состоянием, в котором он благодаря смутным сведениям ощущает свои воспоминания о детской дружбе. Если однажды, что ему так напрашивалось, он прикрыл собственное детство классическим прошлым, то погребение Помпей — это исчезновение с сохранением прошлого — обнаруживает точное сходство с *вытеснением,* о котором он знает благодаря, так сказать, «эндопсихическому» восприятию. При этом в нем работает та же символика, которую в конце повествования писатель заставляет сознательным образом использовать девушку.

«Я сказала себе: что-нибудь интересное я раскопаю, наверное, только здесь. Правда, на находку, которую я сделала... я никак не рассчитывала». (Г., с. 124 [с. 30]. — в конце Г., с. 150 [с. 39]) девушка отвечает затем на желание и цель путешествия «своего словно вновь извлеченного из завала друга детства».

Итак, уже при первых проявлениях бредовых фантазий и действий Ханольда мы обнаруживаем двукратную детерминацию, возможность выведения из двух разных источников. Первая детерминация — та, которую выявляет сам Ханольд, другая — та, которая раскрывается при изучении его душевных процессов. Одна, относящаяся к персоне Ханольда, является для него сознательной, другая — для него полностью бессознательная. Одна полностью происходит из круга представлений археологической науки, другая же проистекает из ставших активными вытесненных детских воспоминаний и с ними связанных эмоциональных влечений. Одна, так сказать, поверхностна и скрывает другую, которая как бы за нею прячется. Можно было бы сказать, что научная мотивировка служит предлогом для бессознательной эротической, а наука целиком поставила себя на службу бреду. Но нельзя также забывать, что бессознательная детерминация не способна осуществить ничего, что одновременно не удовлетворяло бы сознательной научной. Симптомы бреда — фантазии, равно как и поступки — являются как раз результатом компромисса между двумя душевными течениями, и при компромиссе были учтены требования каждой из обеих сторон; но каждая сторона должна была также отказаться от части того, чего она хотела осуществить. Там, где возник компромисс, имела место борьба, в данном случае предполагаемый нами конфликт между подавленной эротикой и силами, сохраняющими ее в вытеснении. При образовании бреда этот конфликт, собственно говоря, никогда не завершается. Натиск и сопротивление возобновляются после каждого компромиссного образования, которое, так сказать, полностью никогда не удовлетворяет. Об этом знает и наш писатель и поэтому делает так, что на этой стадии нарушения у его героя в качестве предшественника и поруки дальнейшего хода событий господствует чувство неудовлетворенности, своеобразное беспокойство.

Эти важные особенности двукратной детерминации фантазий и решений, образования сознательных предлогов для действий, в мотивировку которых больший вклад внесло вытесненное, в ходе дальнейшего повествования предстают перед нами еще чаще, возможно, еще отчетливее. И совершенно по праву, ибо писатель тем самым уловил и изобразил всегда присутствующую главную особенность болезненных душевных процессов.

Развитие бреда у Норберта Ханольда продвигается вместе с одним сновидением, которое, не будучи вызванным новым событием, по-видимому, целиком происходит из его наполненной конфликтом душевной жизни. Но, прежде чем приступить к проверке того, отвечает ли писатель нашему ожиданию более глубокого понимания также и при образовании своих сновидений, все-таки остановимся. Сначала спросим, что говорит психиатрическая наука по поводу своих предположений о возникновении бреда, как она относится к роли вытеснения и бессознательного, к конфликту и компромиссному образованию. Словом, сможет ли художественное изображение происхождения бреда устоять перед приговором науки.

И тут мы должны будем дать, возможно, неожиданный ответ, что дело, к сожалению, обстоит совсем наоборот: наука не может устоять перед тем, что было сделано писателем, между наследственно-конституциональными предпосылками и кажущимися готовыми творениями бреда она позволяет зиять провалу, который у писателя мы находим заполненным. Она пока еще не догадывается о значении вытеснения, не признает, что для объяснения мира психопатологических явлений ей совершенно необходимо бессознательное, она ищет причину бреда не в психическом конфликте и не понимает его симптомы как компромиссное образование. Итак, устоял бы писатель один против всей науки? Нет, в этом нет — если автор вправе причислить к науке также свои собственные работы. Ибо он сам на протяжении многих лет — и вплоть до последнего времени почти в одиночестве[1] — отстаивает все воззрения, которые он здесь извлек из «Градивы» В. Йенсена и изложил в специальных терминах. Он показал — наиболее подробно для состояний, известных как истерия и навязчивые представления, — в качестве индивидуального условия[2] психического расстройства подавление части жизни влечений и вытеснение представлений, посредством которых представлено подавленное влечение, и вскоре после этого представил эту же точку зрения в отношении иных форм бреда[3].

[1] См. важное сочинение Э. Блейлера «Аффективность, внушаемость, паранойя» и «Диагностические исследования ассоциаций» К. Г. Юнга, оба из Цюриха, 1906. — [Дополнение, сделанное в 1912 году:] (Автор вправе сегодня — в 1912 году — отказаться от вышеизложенного описания как от не отвечающего времени. Инициированное им «психоаналитическое движение» с тех пор получило широкое распространение и по-прежнему находится на подъеме.)

[2] [Возможно, в противоположность более общему, врожденному фактору.]

[3] Ср. авторский «Сборник небольших сочинений по теории неврозов 1893–1906 гг.» [см. ниже, с. 308].

Всегда ли рассматриваемые в качестве этой причины влечения являются компонентами сексуального влечения или же они могут быть также другими, — это проблема, которая как раз для анализа «Градивы» значения не имеет, поскольку в выбранном писателем случае речь, несомненно, ни о чем другом, кроме как о подавлении эротического ощущения, не идет. Представления о психическом конфликте и симптомообразовании посредством компромисса между двумя борющимися друг с другом душевными течениями автор показал на действительно наблюдавшихся и подвергнутых лечению случаях болезни точно таким же образом, как он мог это сделать на примере придуманного писателем Норберта Ханольда[1]. Сведение продуктов нервного, в частности истерического, заболевания к силе бессознательных мыслей еще до автора было предпринято П[ьером] Жане, учеником великого Шарко, и в союзе с автором — Йозефом Брейером в Вене[2].

Автору, когда он в последующий период после 1893 года углубился в такие исследования, посвященные возникновению душевных расстройств, действительно не приходило в голову искать подтверждения своих результатов у писателей, и поэтому он был немало удивлен, когда в опубликованной в 1903 году «Градиве» заметил, что писатель положил в основу своего творения то же самое, что он считал созданным им из источников врачебного опыта и при этом новым. Каким образом писатель пришел к тому же самому знанию, что и врач, или, по крайней мере, повел себя так, как будто знал то же самое?

Бред Норберта Ханольда, как мы сказали, претерпевает дальнейшее развитие благодаря сновидению, которое снится ему в разгар его стараний обнаружить походку, как у Градивы, на улицах своего родного города. Содержание этого сновидения мы можем легко вкратце изобразить. Сновидец находится в Помпеях в тот день, который принес гибель несчастному городу, переживает вместе с ним ужас, не подвергаясь при этом опасности, неожиданно видит там шагающую Градиву и сразу воспринимает это как нечто совершенно естественное, ведь она ж — помпеянка, живет в своем родном городе и, «о чем он не подозревал, в одно время с ним». [С. 17.] Его охватывает страх за Градиву, он ее окликает, на что она на мгновение поворачивает к нему свое лицо. Однако, не обращая на него внимания, она продолжает свой путь, ложится на ступени

---

[1] Ср. «Фрагмент анализа одного случая истерии» (1905*e*).

[2] Ср. Брейер и Фрейд, «Этюды об истерии», 1895, (Freud, 1895*d*).

храма Аполлона, и ее засыпает дождь из пепла, после чего лицо ее бледнеет, словно превращается в белый мрамор, пока не становится полностью похожим на каменное изображение. По пробуждении он все еще истолковывает шум большого города, доносящийся до его постели, как крики о помощи отчаявшихся жителей Помпей и как рокот неистово бушующего моря. Чувство того, что приснившееся и в самом деле с ним произошло, еще долгое время не покидает его после пробуждения, а убежденность, что Градива жила в Помпеях и умерла в тот злополучный день, сохраняется у него в качестве новой добавки к бреду, оставшейся от этого сновидения.

Менее просто нам будет сказать, что хотел сделать писатель с помощью этого сна и что его побудило привязать развитие бреда именно к сновидению. Правда, старательные исследователи сновидений собрали довольно много примеров того, как душевное расстройство привязывается к сновидениям и проистекает из снов[1], да и в жизнеописании отдельных выдающихся людей можно увидеть, что импульсы к важным поступкам и решениям, должно быть, у них порождались снами. Но эти аналогии мало что дают нашему пониманию; поэтому задержимся на нашем случае, случае придуманного писателем археолога Норберта Ханольда. За какой конец такого сновидения нужно взяться, чтобы вплести его во взаимосвязь, если оно не должно оставаться ненужным убранством изображения?

Я могу представить себе, что в этом месте читатель воскликнет: «Да ведь это сновидение легко объяснить. Самый обычный страшный сон, вызванный шумом большого города, который археолог, занятый своими мыслями о помпеянке, истолковал как гибель Помпей!» При повсеместно господствующей недооценке продуктов сновидения притязания на объяснение сна имеют обыкновение ограничивать тем, что для части приснившегося содержания ищут внешний, примерно с ним совпадающий раздражитель. Этот внешний стимул к видению сна исходил бы тогда от шума, который пробуждает спящего; интерес к этому сновидению был бы этим исчерпан. Если б у нас тут была бы причина предположить, что этим утром большой город был шумнее обычного, если б, к примеру, писатель не преминул нам сообщить, что вопреки своему обыкновению этой ночью Ханольд спал при открытом окне. Жаль, что писатель не взял на себя этот труд! И если бы страшный

[1] Sante de Sanctis (1899). [Ср. «Толкование сновидений» (1900*a*), глава I, раздел 3, *Studienausgabe*, т. 2, с. 109 и далее.]

сон представлял собой лишь нечто такое простое! Нет, так просто этот интерес не исчерпывается.

Связь с внешним чувственным раздражителем для образования сновидения ничем существенным не является. Спящий может пренебречь этим раздражителем из внешнего мира, он может проснуться от него, не образовав сновидения, он может также вплести его в свое сновидение, как это произошло здесь, если ему по каким-то другим мотивам это годится, и имеется множество сновидений, для содержания которых нельзя указать такую детерминацию раздражителем, достигающим органа чувств спящего[1]. Нет, мы попытаемся это сделать другим путем.

Пожалуй, мы будем исходить из осадка, оставленного сновидением в бодрствующей жизни Ханольда. До сих пор у него имелась фантазия, что Градива была помпеянкой. Теперь это предположение становится у него уверенностью, а к этому присоединяется вторая уверенность, что в 79 году она была там засыпана пеплом[2]. Этот прогресс в образовании бреда сопровождают грустные ощущения, а также отголосок страха, наполнивший сновидение. Эта новая боль из-за Градивы покажется нам не совсем понятной; ведь на сегодняшний день Градива была бы мертва много столетий, даже если бы в 79 году она спасла свою жизнь от гибели, или таким образом не стоит спорить ни с Норбертом Ханольдом, ни с самим писателем? Также и здесь, похоже, нельзя найти путь к объяснению. Тем не менее мы хотим заметить себе, что приросту, получаемому бредом из этого сновидения, присуща очень болезненная эмоциональная окраска.

Но в остальном в нашей беспомощности ничего не улучшается. Это сновидение не объясняется само собой; мы должны решиться взять ссуду у автора «Толкования сновидений» и применить здесь данные там правила разрешения сновидений.

Там одно из этих правил гласит, что сновидение обычно связано с деятельностью днем накануне сновидения[3]. Писатель, видимо, хочет указать, что он последовал этому правилу, поскольку связывает сон непосредственно с «прозаичными упражнениями» Ханольда. Последнее тут означает не что иное, как поиск Градивы, которую он хочет узнать по ее характерной походке. Стало быть, сновидение дол-

---

[1] [Ср. «Толкование сновидений» (1900*a*), глава V, раздел B (*Studienausgabe,* т. 2, с. 231–232).]

[2] Ср. текст «Градивы», с. 15.

[3] [«Толкование сновидений», глава V, раздел A (*Studienausgabe,* т. 2, с. 177 и далее).]

жно было содержать указание на то, где надо искать Градиву. Оно и в самом деле его содержит, поскольку показывает, что та находится в Помпеях, но это для нас новизной еще не является.

Другое правило указывает: если после сновидения вера в реальность образов сна сохраняется необычно долго и человек не может поэтому вырваться из сновидения, то это будет, скажем, не ошибкой в суждении, вызванной жизненностью образов сновидения, а психическим актом как таковым, убежденностью, относящейся к содержанию сновидения, что нечто в нем действительно является таким, как приснилось[1], и поступают правильно, когда это заверение наделяют верой. Если мы будем придерживаться двух этих правил, то должны заключить, что сновидение дает сведения о местонахождении искомой Градивы, которое совпадает с действительностью. Мы знаем теперь сновидение Ханольда; ведет ли применение к нему обоих правил к какому-либо разумному смыслу?

Как ни странно, да. Просто этот смысл особым способом замаскирован, а потому его нельзя сразу признать. Ханольд узнает в сновидении, что разыскиваемая живет в одном городе и в одно время с ним. Это является верным в отношении Зоэ Бертганг, разве что этот город во сне является не немецким университетским городом, а Помпеями, время — не сегодняшним днем, а 79 годом нашего летоисчисления. Это похоже на искажение посредством смещения, не Градива помещена в настоящее, а сновидец — в прошлое; однако этим также сказано нечто существенное и новое, а именно, *что он разделяет с разыскиваемой место и время*. Откуда же эта перестановка и маскировка, которые должны ввести в заблуждение нас, равно как и самого сновидца, относительно настоящего смысла и содержания сна? Что ж, у нас в руках уже имеется средство, чтобы дать удовлетворительный ответ на этот вопрос.

Вспомним все, что мы услышали о природе и происхождении фантазий, этих предшественников бреда [с. 44 и далее]. Что они являются заменой и потомками вытесненных воспоминаний, которым сопротивление не позволяет проникнуть в сознание неизмененными, но которые приобретают способность стать осознанными в результате того, что посредством изменений и искажений считаются с цензурой сопротивления. После того как этот компромисс достиг-

[1] [«Толкование сновидений» (1900*a*), глава V, раздел А (*Studienausgabe,* т. 2, с. 199–200), и глава VI, Д, раздел 9 (там же, с. 365–366). Столь же категорическая формулировка еще раз встречается у Фрейда в сообщении о случае «Волкова» (1918*b*), *Studienausgabe,* т. 8, с. 153.]

нут, те воспоминания стали теперь этими фантазиями, которые легко могут неверно пониматься сознательной личностью, то есть пониматься ею в духе господствующего психического течения. Теперь представьте себе, что образы сновидения являются, так сказать. физиологическими [то есть не патологическими] бредовыми продуктами человека, результатами компромисса в той борьбе между вытесненным и господствующим, которая происходит днем, вероятно, у каждого, в том числе и у абсолютно душевного здорового человека. Тогда становится ясно, что образы сновидения нужно рассматривать как нечто искаженное, за которым надо искать нечто другое, не искаженное, но в известном смысле предосудительное, подобно вытесненным воспоминаниям Ханольда, скрывающимся за его фантазиями. Выявленному таким образом противоречию можно создать выражение, если то, о чем помнит сновидец при пробуждении, в качестве *явного содержания сна* отделить от того, что составляет основу сновидения до искажения цензурой, то есть от *скрытых мыслей сна*. Истолковать сновидение означает тогда — перевести явное содержание сна в его скрытые мысли, упразднить искажение, которое должны были претерпеть последние от цензуры сопротивления. Если применить эти рассуждения к занимающему нас сновидению, то мы обнаружим, что скрытые мысли сна могут звучать лишь так: «Девушка, имеющая ту красивую походку, та, которую ты ищешь, действительно живет вместе с тобой в этом городе». Но в этой форме мысль не могла стать осознанной; ведь на пути у нее стояла фантазия, установившая как результат более раннего компромисса то, что Градива — жительница Помпей, поэтому, если требовалось сохранить подлинный факт жизни в том же месте и в то же самое время, не оставалось ничего другого, как предпринять искажение: «Ты ведь живешь в Помпеях во времена Градивы», — и в таком случае это будет идеей, которую реализует явное содержание сновидения, изображая переживаемое как настоящее.

Лишь в редких случаях сновидение является изображением — можно было бы сказать: инсценировкой — одной-единственной мысли, чаще всего оно представляет собой ряд таковых, переплетение мыслей. Из сновидения Ханольда можно выделить еще и другую составную часть содержания, искажение которой легко устранить, благодаря чему можно узнать представленную им скрытую мысль. Это часть сновидения, на которую также еще можно распространить заверение в реальности, которым закончился сон. В сновидении шагающая Градива превращается как раз в каменное изображение. Ведь это не что иное, как богатое мыслями поэтичес-

кое описание действительного течения событий. Ханольд на самом деле перенес свой интерес с живой женщины на каменное изображение; возлюбленная превратилась у него в каменный рельеф. Скрытые мысли сновидения, которые должны оставаться бессознательными, хотят обратно превратить это изображение в живую женщину; они говорят ему в связи с предыдущим следующее: «Ты ведь интересуешься рельефом Градивы лишь потому, что он напоминает тебе о нынешней, здесь живущей Зоэ». Но это понимание, если бы оно могло стать осознанным, означало бы конец бреда.

Вменяется ли нам, скажем, в обязанность каждую отдельную часть явного содержания сновидения подобным образом заменять бессознательными мыслями? Строго говоря, да; при толковании действительно приснившегося сновидения мы не могли бы уклониться от этой обязанности. В таком случае сновидец должен был бы отчитываться перед нами самым обстоятельным образом. Понятно, что такое требование мы не можем осуществлять в случае творения писателя; но все же мы не хотим забывать, что главное содержание этого сна мы пока еще не подвергли работе по толкованию и переводу.

Сновидение Ханольда — это страшный сон. Его содержание пугает, страх ощущается сновидцем во сне, а после него сохраняются болезненные ощущения. Это весьма неудобно для нашей попытки объяснения; мы опять вынуждены взять большую ссуду у учения о толковании сновидений. Оно напоминает нам не впадать все же в ошибку и выводить страх, ощущаемый в сновидении, из содержания сна, не трактовать содержание сновидения как содержание представления бодрствующей жизни. Оно обращает наше внимание на то, как часто мы видим во сне самые мерзкие вещи, не ощущая при этом и следа тревоги. Скорее, истинное положение вещей совершенно иное, его нелегко разгадать, но несомненно можно доказать. Тревога страшного сна соответствует сексуальному аффекту, либидинозному ощущению, как и вообще любая нервная тревога, и возникает из либидо благодаря процессу вытеснения[1]. Стало быть, при толковании сновидения тревогу следует заменить сексуальным возбуждением. Возникшая

---

[1] «Об основании для отделения от неврастении определенного симптомокомплекса в качестве “невроза тревоги”» (1895b). Ср. «Толкование сновидений» [1900*a*], 8-е изд., с. 398 [то есть глава VII (Г)] (*Studienausgabe,* т. 2, с. 554 и далее); ср. также главу IV (там же, с. 176). — В работе «Торможение, симптом и тревога» (1926*d*) Фрейд представляет все же видоизмененную точку зрения на происхождение тревоги.]

таким образом тревога оказывает теперь — не регулярно, но часто — избирательное влияние на содержание сна и вносит в сновидение элементы представлений, кажущиеся сознательному и ошибочному пониманию сновидения подходящими для аффекта тревоги. Это, как уже было сказано, случается отнюдь не всегда, ибо имеется довольно много страшных снов, в которых содержание вообще не пугает, где, стало быть, испытываемую тревогу нельзя объяснить сознательным образом.

Я знаю, что это объяснение тревоги в сновидении звучит весьма непривычно и в него непросто поверить; но я могу лишь посоветовать свыкнуться с ним. Впрочем, было бы очень странно, если бы сновидение Норберта Ханольда можно было соединить с этим пониманием тревоги и объяснить исходя из него. Мы бы сказали тогда, что у сновидца по ночам пробуждается любовная страсть, совершает энергичное наступление, чтобы сделать для него осознанным воспоминание о возлюбленной и таким образом вырвать его из бреда, но подвергается новому отвержению и преобразованию в тревогу, которая теперь со своей стороны приносит в содержание сна пугающие картины из школьных воспоминаний сновидца. Таким образом, настоящее бессознательное содержание сновидения, любовная тоска по когда-то знакомой Зоэ, преобразуется в явное содержание в виде гибели Помпей и потери Градивы.

Я думаю, что до сих пор это звучало совершенно правдоподобно. Однако можно было бы справедливо выставить требование: если эротические желания образуют неискаженное содержание этого сновидения, то нужно суметь также и в преобразованном сновидении где-то выявить скрытым хоть как-то проявляющийся их остаток. Что ж, возможно, даже это получится с помощью указания из последующего повествования. При первой встрече с мнимой Градивой Ханольд вспоминает этот сон и обращается к видению с просьбой снова прилечь — так, как он тогда это видел [с. 23][1]. Но в ответ на это юная дама поднимается в возмущении и покидает своего странного партнера, из чьих речей, в которых господствует бред, она уловила неподобающее эротическое желание. Я думаю, мы вправе присоединиться к толкованию Градивы; большей определенности для изображения эротического желания не всегда можно требовать и от реального сновидения.

[1] Г., с. 70: «Нет, не говорили. Но я окликнул тебя, когда ты легла спать, а потом стоял возле тебя — твое лицо было таким спокойно-прекрасным, как мрамор. Могу я тебя попросить: положи его еще раз снова так на ступеньку».

Тем самым применение некоторых правил толкования сновидений к первому сну Ханольда имело успех, сделав для нас понятным это сновидение в его главных чертах и включив его во взаимосвязь повествования. Стало быть, оно, наверное, было создано писателем при соблюдении этих правил? Можно было бы только поставить еще один вопрос: почему писатель для дальнейшего развития бреда вообще вводит сновидение. Что ж, я считаю: это было придумано весьма остроумно и опять-таки остается верным действительности. Мы уже слышали [с. 53], что в реальных случаях заболевания образование бреда очень часто начинается со сновидения, но после наших объяснений сущности сновидения нам не нужно искать в этом положении вещей новую загадку. Сновидение и бред происходят из одного и того же источника, из вытесненного; сновидение — это, так сказать, физиологический бред нормального человека. [Ср. с. 55.] Прежде чем вытесненное стало достаточно сильным, чтобы заявить о себе в бодрствующей жизни в виде бреда, оно легко может добиться своего первого успеха при более благоприятных условиях состояния сна в форме неослабно действующего сновидения. Дело в том, что во время сна с ослаблением душевной деятельности происходит и ослабление силы сопротивления вытесненному, оказываемого господствующими психическими силами. Именно это ослабление и делает возможным образование сновидения, и поэтому сновидение становится для нас лучшим доступом к познанию бессознательного душевного. Разве что с созданием психических катексисов бодрствования сновидение обычно вновь улетучивается, основа, полученная у бессознательного, вновь устраняется.

ГЛАВА III

В ходе дальнейшего повествования встречается еще одно сновидение, которое, пожалуй, может еще больше, чем первое, нас соблазнить перевести его и включить во взаимосвязь душевного события у героя. Однако мы мало выгадаем, если покинем здесь изображение писателя, чтобы непосредственно поспешить к этому второму сновидению, ибо тот, кто хочет истолковать сон другого человека, не может обойтись без того, чтобы как можно более подробно разузнать обо всем, что пережил сновидец внешне и внутренне. Поэтому будет чуть ли не лучшим, если мы по-прежнему будем придерживаться нити повествования и по порядку снабжать его своими комментариями.

Новообразование бреда о смерти Градивы при гибели Помпей в 79 году — не единственное последствие проанализированного нами первого сновидения. Сразу после него Ханольд решается на поездку в Италию, которая в конечном счете приводит его в Помпеи. Но перед этим с ним случается еще и нечто другое; выглянув из окна, он, как ему кажется, замечает на улице фигуру с осанкой и походкой своей Градивы, спешит за ней, несмотря на то, что был не совсем одет, но не настигает ее, поскольку его гонят назад насмешки людей на улице. После того как он снова вернулся в свою комнату, пение канарейки, клетка которой висит в окне дома напротив, вызывает у него настроение, словно и он хочет из плена вырваться на свободу, и решение о весеннем путешествии принимается так же быстро, как и исполняется.

Писатель представил это путешествие Ханольда в особенно ярком свете и даже отчасти прояснил его внутренние процессы. Само собой разумеется, Ханольд нашел себе научный предлог для своей поездки, но вскоре про него забывает. Собственно говоря, он все-таки знает, что «побуждение к путешествию возникло у него из невыразимого ощущения». Своеобразное беспокойство заставляет его быть недовольным всем, что попадается у него на пути, и гонит его из Рима в Неаполь, а оттуда в Помпеи, но и на этой последней станции он так и не может разобраться в своем

настроении. Его раздражает глупость путешествующих новобрачных и возмущает наглость комнатных мух, населяющих гостиницы Помпей. Но в конечном счете он не обманывается по поводу того, «что его неудовлетворенность вызывается, пожалуй, не только тем, что находится вокруг него, но имеет свои истоки и в нем самом». Он считает себя чересчур раздраженным, чувствует, «что угрюм, потому что чего-то ему недостает, хотя и не может прояснить для себя, чего. И это дурное настроение он повсюду носит с собой». В таком расположении духа он возмущается даже на свою повелительницу, науку; когда в первый раз под полуденным солнцепеком бродит по Помпеям, «вся его наука не только покинула его, но и не оставила даже малейшего желания снова ее отыскать; он вспоминал о ней лишь словно с дальнего расстояния, и по его ощущению, она была старой, засушенной, скучной теткой, самым нудным и ненужным созданием на всем белом свете». (Г., с. 55.)

В этом неутешительном и спутанном расположении духа ему затем, в тот момент, когда он впервые видит Градиву идущей по Помпеям, раскрывается одна из загадок, связанных с этим путешествием. Ему «приходит в сознание нечто другое: он, сам не ведая о побуждении в глубине своей души, отправился в Италию и без остановки перебрался из Рима и Неаполя в Помпеи, чтобы выяснить, нельзя ли здесь обнаружить ее следов. Причем в буквальном смысле, ибо при ее особой походке она должна была оставить в пепле отличающийся от всех остальных отпечаток пальцев ног».(Г., с. 58 [с. 21].)

Раз уж писатель с такой тщательностью описывает это путешествие, то и нам стоит потрудиться разъяснить его отношение к бреду Ханольда и место во взаимосвязи событий. Путешествие предпринято по мотивам, которые персонаж вначале не сознает и признается в них только впоследствии, по мотивам, которые писатель прямо называет «бессознательными». Разумеется, это взято из жизни; не обязательно быть в бреду, чтобы так поступать; напротив, то, что люди, даже здоровые, обманываются относительно мотивов своего поведения и осознают их только задним числом, когда только конфликт между несколькими эмоциональными течениями создает у них условие для такой спутанности, — обыденное явление. Итак, путешествие Ханольда с самого начала было нацелено на то, чтобы служить бреду, и должно было привести его в Помпеи, чтобы продолжить там поиски Градивы. Мы помним, что он осуществлял эти поиски до и непосредственно после сновидения и что само сновидение было

всего лишь приглушенным ответом на вопрос о местопребывании Градивы. Но вначале какая-то сила, которую мы не распознаем, сдерживает также и осознание бредового намерения, а потому для сознательной мотивировки путешествия остаются лишь недостаточные, местами нуждающиеся в обновлении предлоги. Другую загадку писатель нам задает, когда делает так, что сновидение, обнаружение мнимой Градивы на улице и решение отправиться в путешествие под влиянием поющей канарейки следуют друг за другом как бы случайно, без внутренней связи.

С помощью разъяснений, которые мы получаем из последующих речей Зоэ Бертганг, эта темная часть повествования становится ясной для нашего понимания. Из своего окна Ханольд и в самом деле увидел идущий по улице прообраз Градивы, фрейлейн Зоэ (Г., с. 89), и он вскоре настиг бы ее. Сообщение сновидения: «Она ведь живет в наши дни в том же самом городе, что и ты», — благодаря счастливой случайности получило бы неопровержимое подтверждение, перед которым его внутреннее сопротивление рухнуло бы. Но канарейка, чье пение подвигло Ханольда отправиться в дальнее странствие, принадлежала Зоэ, а ее клетка стояла на окне, наискосок от дома Ханольда. (Г., с. 135 [с. 31].) Ханольд, который, согласно обвинению девушки, обладал даром «негативной галлюцинации», под чем понималось искусство не видеть и не узнавать даже присутствующих людей, должен был с самого начала иметь бессознательное знание, о чем мы узнаем только позднее. Признаки близкого присутствия Зоэ, ее появление на улице и пение ее птицы вблизи его окна усиливают воздействие сновидения, и в этой ситуации, опасной для его сопротивления эротике, он обращается в бегство. Путешествие происходит из всплеска сопротивления после того приступа любовной тоски в сновидении, из попытки бегства от материальной и настоящей возлюбленной. Практически оно означает победу вытеснения, которое на этот раз берет верх в бреду, подобно тому, как в его прежнем поведении, при «прозаичных исследованиях» женщин и девушек, победу одержала эротика. Но повсюду в этих перипетиях борьбы заметна компромиссная природа решений; путешествие в Помпеи, которое должно увести от живой Зоэ, по меньшей мере приводит к ее замене, к Градиве. Путешествие, предпринимаемое вопреки скрытым мыслям сновидения, следует все же указанию явного содержания сна о Помпеях. Таким образом, всякий раз, когда эротика и сопротивление снова вступают в спор, вновь торжествует бред.

Это понимание путешествия Ханольда как бегства перед пробуждающейся в нем любовной тоской по столь близкой возлюбленной гармонирует только с изображенными его душевными состояниями во время его пребывания в Италии. Овладевающее им отвержение эротики выражается там в его отвращении к путешествующим новобрачным. Небольшой сон в *albergo*[1] в Риме, вызванный соседством немецкой любовной пары, «Августа и Греты», вечерний разговор которых ему приходится подслушивать из-за тонкой перегородки, как бы задним числом проливает свет на эротические тенденции его первого большого сновидения. Новое сновидение опять переносит его в Помпеи, где только что снова стал извергаться Везувий, и, таким образом, присоединяется к сновидению, продолжающему действовать во время путешествия. Однако среди людей, которым грозит опасность, на этот раз он видит не себя самого и Градиву, как раньше, а Аполлона Бельведерского и Капитолийскую Венеру, наверное, в качестве иронического возвышения пары в соседней комнате. Аполлон поднимает Венеру, уносит ее и кладет в темноте на некий предмет, по-видимому, на тележку или тачку, ибо от него исходит «скрипучий звук». В остальном сновидение не потребовало особого искусства для его толкования. (Г., с. 31.)

Наш писатель, которому мы давно доверяем, что без дела и без намерения он не внесет в свое описание ни одной детали, привел нам еще одно свидетельство асексуального течения, господствовавшего у Ханольда во время путешествия. Во время многочасовых блужданий в Помпеях у него, как ни странно, не всплывает воспоминание, что какое-то время назад ему однажды приснилось, будто он присутствовал при погребении Помпей в результате извержения вулкана в 79 году». (Г., с. 47.) Только при виде Градивы он вдруг вспоминает этот сон и одновременно осознает бредовый мотив своего загадочного путешествия. Что еще могло бы означать это забывание сновидения, этот барьер вытеснения между сновидением и душевным состоянием во время поездки, кроме того, что решение о путешествии возникло не в результате прямого побуждения со стороны сновидения, а вследствие протеста против него, как результат действия некоей душевной силы, которая о тайном значении сна ничего знать не хочет?

Но, с другой стороны, Ханольд не рад победе над своей эротикой. Подавленное душевное побуждение остается достаточно силь-

---

[1] [Гостиница (*ит.*).]

ным, чтобы посредством недовольства и торможения мстить подавляющему побуждению. Его тоска преобразовалась в беспокойство и неудовлетворенность, из-за которых путешествие кажется ему бессмысленным; заторможенным является понимание мотивов путешествия как служащего бреду, нарушенным — его отношение к своей науке, которая в таком месте должна была пробудить весь его интерес. Таким образом, писатель показывает нам своего героя после его бегства от любви находящимся в своего рода кризисе, в совершенно спутанном и раздавленном состоянии, в расстройстве, какое обычно бывает на пике болезненных состояний, когда ни одна из двух спорящих сил не может быть намного интенсивней другой, чтобы разница между ними могла установить здоровый душевный режим. Затем писатель здесь вмешивается, оказывая помощь и улаживая спор, ибо в этом месте он делает так, что возникает Градива, берущаяся за лечение бреда. Своей властью направлять судьбы созданных им людей к благу, несмотря на все неизбежности, которым он заставляет их подчиняться, он переносит девушку, от которой Ханольд сбежал в Помпеи, именно туда и таким образом исправляет глупость, которую вынудил совершить молодого человека бред — отправиться из того места, где живет материальная возлюбленная, к месту смерти той, кто заменила ее в фантазии.

С появлением Зоэ Бертганг как Градивы, означающим кульминацию напряжения в повествовании, вскоре происходит также и перемена в нашем интересе. Если до сих пор мы были свидетелями развития бреда, то теперь должны стать свидетелями его излечения и вправе спросить себя, что сделал писатель — просто придумал процесс такого лечения или изобразил его, опираясь на действительно имеющиеся возможности. После собственных слов Зоэ в беседе с подругой у нас, несомненно, имеется право приписать ей такое лечебное намерение (Г., с. 124 [с. 30].) Но как она приступает к его осуществлению? Подавив возмущение, вызванное предложением снова лечь спать, как «тогда», на следующий день она приходит в тот же полуденный час на то же самое место и теперь выуживает у Ханольда все тайное знание, которого недоставало ей для понимания его поведения днем накануне. Она узнает о его сновидении, о рельефном изображении Градивы и о своеобразной походке, которую разделяет с этим изображением. Она принимает роль призрака, пробудившегося к жизни на короткий час, которой, как она замечает, наделяет ее его бред, и едва заметно расплывчатыми словами вводит его в новое положение, принимая от него могильные цветы, принесенные им с со-

бой без сознательного намерения, и высказывает сожаление, что он не подарил ей розы (Г., с. 90 [с. 25].)

Наш интерес к поведению необычайно умной девушки, решившейся взять в мужья возлюбленного своей юности, после того как за его бредом распознала в качестве движущей силы его любовь, в этом месте отодвигается, однако, на задний план, вероятно из-за неприятного удивления, которое этот бред может вызвать даже у нас. Его последняя форма, что засыпанная пеплом в 79 году Градива может теперь на один час обмениваться с ним словами, по прошествии которого погружается в землю или снова заходит свой склеп, эта химера, которая не дает сбить себя с толку ни восприятием ее современной обуви, ни незнанием ею древних языков и владением тогда не существовавшим немецким, казалось бы, оправдывает название, придуманное писателем: «фантазия на тему Помпей», но исключает всякое сравнение с клинической действительностью. И все же мне кажется, что при ближайшем рассмотрении неправдоподобность этого бреда по большей части рассеивается. Ведь часть вины взял на себя писатель, привнеся в качестве предпосылки рассказа, что Зоэ во всех чертах — подобие каменного рельефа. Поэтому следует остерегаться смещать неправдоподобность этой предпосылки на ее следствие, что Ханольд считает девушку ожившей Градивой. Бредовое объяснение повышается здесь в цене потому, что и писатель не предоставил в наше распоряжение рационального объяснения. Помимо солнцепека Кампаньи и пьянящей магической силы растущего на Везувии винограда, писатель привнес другие вспомогательные и смягчающие обстоятельства для объяснения выходки героя. Но самым важным из всех объясняющих и извиняющих моментов остается легкость, с какой наше мышление решается принять абсурдное содержание, когда сильные аффективно окрашенные побуждения находят при этом свое удовлетворение. Удивляет и по большей части слишком незначительно оценивается то, насколько легко и часто даже обладающие сильным интеллектом люди при таких психологических констелляциях дают реакции частичного слабоумия, а тот, кто не слишком надменен, может как угодно часто наблюдать это и у себя самого. Причем тогда, когда часть рассматриваемых мыслительных процессов оказывается связанной с бессознательными или вытесненными мотивами! При этом я охотно цитирую слова одного философа, который мне написал: «Я тоже начал записывать пережитые мною самим случаи поразительных заблуждений, бездумных поступков, которые мотивируются задним числом (весьма

неразумным образом). Ужасающим, но типичным является то, как много при этом проявляется глупости». И тут же добавим, что вера в духов, призраков и возвращение душ, находящая так много опор в религиях, к которым все мы были привязаны по меньшей мере детьми, отнюдь не погибла у всех образованных, а потому многие здравомыслящие в остальном люди находят совместимым с разумом занятие спиритизмом. Более того, даже тот, кто стал рассудочным и неверующим, может со смущением заметить, сколь легко он на какой-то момент обращается к вере в духов, когда в нем встречаются взволнованность и беспомощность. Я знаю одного врача, однажды потерявшего одну из своих пациенток, страдавшей базедовой болезнью, и не мог избавиться от едва заметного подозрения, что именно он неосторожным назначением лекарства, возможно, способствовал злополучному исходу. Однажды, много лет спустя, в его рабочий кабинет вошла девушка, в которой он, несмотря на все сопротивление, вынужден был признать умершую. Он не смог задаться никакой другой мыслью, кроме одной: «Все-таки верно, что мертвым дано возвращаться», — а его трепет уступил место стыду только тогда, когда посетительница представилась сестрой той, что умерла от точно такой же болезни. Зачастую базедова болезнь придает тем, кто ею болен, заметное, далеко идущее сходство черт лица, а в данном случае типичное сходство оказалось наложенным на сестринское. Но я-то как раз и был тем врачом, с которым это случилось, и не склонен поэтому оспаривать у Норберта Ханольда клиническую возможность его кратковременного бреда о вернувшейся к жизни Градиве. В конце концов, то, что в серьезных случаях хронического бредового образования (паранойи) крайности проявляются в замысловатых и хорошо аргументируемых абсурдностях, хорошо известно каждому психиатру.

После первой встречи с Градивой Норберт Ханольд выпил вина сначала в одном, а затем в другом из известных ему ресторанов Помпей, пока другие посетители были заняты обедом. «Само собой разумеется, ему ни с одной мыслью не приходило в голову нелепое предположение», что он поступает так, чтобы узнать, в какой гостинице проживает и обедает Градива, однако трудно сказать, какой другой смысл мог бы иметь иначе его поступок. Днем после второго свидания в доме Мелеагра он переживает всякого рода удивительные и кажущиеся не связанными вещи: обнаруживает узкую щель в стене портика, там, где исчезла Градива, встречает забавного ловца ящериц, который заговаривает с ним как со знакомым, обнаруживает третью, скрытно расположенную гос-

тиницу, «Albergo del Sole», владелец которой всучивает ему покрытую зеленой патиной металлическую застежку в качестве предмета, найденного в останках одной девушки-помпеянки, и, наконец, в своей собственной гостинице обращает внимание на вновь прибывшую юную пару, которую он диагностирует как брата и сестру и которой он дарит свою симпатию. Все эти впечатления затем вплетаются в «удивительно бессмысленный» сон, имеющий следующее содержание:

«Где-то на солнце сидит Градива, делает из соломины петлю, чтобы поймать ящерицу, и говорит по этому поводу: “Пожалуйста, замри — коллега права: способ действительно хороший, и она применяла его с наилучшими результатами”» [с. 27–28].

От этого сновидения он еще во сне защищается критикой, что это и в самом деле полное помешательство, и резко поворачивается, чтобы избавиться от него. Это удается ему также при содействии некоей невидимой птицы, которая издает короткий, хохочущий крик и уносит в клюве ящерицу.

Хотим ли мы отважиться на попытку также и здесь истолковать сновидение, то есть заменить его скрытыми мыслями, из-за которых, должно быть, произошло его искажение? Оно настолько бессмысленно, насколько этого можно ожидать только от сновидения, и эта абсурдность снов и является главной опорой воззрения, не признающего у сновидения характер полноценного психического акта и выводящего его из беспланового возбуждения психических элементов.

Мы можем применить к этому сновидению технику, которую можно охарактеризовать как регулярный метод толкования снов. Она заключается в том, чтобы не заботиться о кажущейся взаимосвязи в явном сновидении, а рассматривать каждую часть содержания саму по себе и искать его происхождение во впечатлениях, воспоминаниях и свободных ассоциациях сновидца. Но поскольку мы не можем проэкзаменовать Ханольда, мы будем вынуждены довольствоваться ссылкой на его впечатления и лишь совсем осторожно вместо его ассоциаций подставлять наши собственные.

«Где-то на солнце сидит Градива, ловит ящериц и говорит по этому поводу» — с каким впечатлением дня созвучна эта часть сновидения? Несомненно, со встречей с пожилым господином, ловцом ящериц, который, стало быть, в сновидении заменен Градивой. Тот сидел или лежал на «опаленном солнцем» склоне и так же обратился к Ханольду. Да и речи Градивы в сновидении скопи-

рованы по образцу речи того человека. Сравните:»Способ, предложенный коллегой Аймером, действительно хорош; я уже не раз его применял с наилучшими результатами. Пожалуйста, прошу вас, замрите» [с. 26.] Точно так же говорит Градива в сновидении, разве что коллега Аймер заменен неизвестной сослуживицей; также и выражение «неоднократно» выпало из речи зоолога в сновидении, а связь предложений была несколько изменена, поэтому кажется, что это событие дня было преобразовано с помощью нескольких изменений и искажений в сновидение. Почему именно оно, и что означают искажения — замена пожилого господина Градивой и введение загадочной «коллеги»?

Существует правило толкования сновидений, которое гласит: услышанная в сновидении речь всегда происходит от услышанной или даже произнесенной речи в бодрствовании[1]. Что ж, это правило, похоже, здесь выполняется, речь Градивы — это лишь модификация услышанной днем речи пожилого зоолога. Другое правило толкования сновидений указало бы нам, что замена одного человека другим или смешение двух людей, когда, скажем, один изображается в ситуации, которая характеризует другого, означает уподобление двух лиц, соответствие между ними[2]. Если мы отважимся применить это правило также и к нашему сновидению, то получится перевод: Градива ловит ящериц, как тот пожилой господин, и, как он, разбирается в ловле ящериц. Этот результат понятным пока еще не является, но мы имеем перед собой еще одну загадку. К какому впечатлению дня мы должны отнести «коллегу», которая в сновидении заменяет знаменитого зоолога Аймера. К счастью, у нас нет здесь большого выбора, это может подразумевать только другую девушку в качестве коллеги, то есть ту симпатичную юную даму, в которой Ханольд признал путешествующую в обществе своего брата сестру. «Она носила на платье красную соррентийскую розу, чей вид всколыхнул у глядевшего из своего угла комнаты Ханольда воспоминание о чем-то, но о чем — он вспомнить не мог». [С. 27.] Это замечание писателя дает нам, пожалуй, право принять ее за «коллегу» в сновидении. То, чего не мог вспомнить Ханольд, было, разумеется, не что иное, как слова мнимой Градивы, что более счастливым девушкам весной дарят розы, когда она у него попросила белые могильные цветы. [С. 25.] Но в этих словах скрывалось уха-

---

[1] [Ср. «Толкование сновидений» (1900*a*), глава VI, раздел E (*Studienausgabe,* т. 2, с. 406 и далее).]

[2] [Там же, глава VI (B) (там же, с. 318 и далее).]

живание. Чем же тогда могла быть ловля ящериц, которая так хорошо удалась этой более счастливой коллеге?

На следующий день Ханольд застает врасплох мнимых брата и сестру в нежных объятиях и, таким образом, может исправить свою ошибку предыдущего дня. Это и в самом деле любовная пара, причем находящаяся в свадебном путешествии, как мы узнаем позднее, когда оба они столь неожиданно мешают третьему свиданию Ханольда с Зоэ. Если мы теперь хотим предположить, что Ханольд, сознательно считающий их братом и сестрой, в своем бессознательном тотчас распознал их действительные отношения, которые столь недвусмысленно выдают себя на следующий день, то, разумеется, речь Градивы в сновидении приобретает понятный смысл. Красная роза становится тогда символом любовных отношений; Ханольд понимает, что тот и другая — это те, кем он и Градива должны еще только стать, ловля ящериц приобретает значение ловли мужчин, а речь Градивы означает примерно следующее: «Позволь мне только это сделать, я сумею заполучить мужа так же хорошо, как эта другая девушка».

Но почему это понимание намерений Зоэ должно было проявиться во сне непременно в форме речей пожилого зоолога? Почему ловкость Зоэ в ловле мужчин должна изображаться посредством ловкости пожилого господина в ловле ящериц? Что ж, ответить на этот вопрос нам легко; мы давно уже догадались, что ловец ящериц — это не кто иной, как профессор зоологии Бертганг, отец Зоэ, который должен ведь знать также и Ханольда, а потому становится понятным, что он обращается к нему как к знакомому, если мы опять предположим, что Ханольд в бессознательном сразу признал профессора: «Ему смутно казалось, что лицо охотника за ящерицами однажды уже, вероятно, в одной из двух гостиниц, промелькнуло перед его глазами», — то тогда объясняется странное облачение приписанного Зоэ намерения. Она — дочь ловца ящериц, эта ловкость — от него.

Стало быть, замена ловца ящериц Градивой в содержании сновидения является изображением отношения двух людей, распознанного в бессознательном; введение «сослуживицы» вместо коллеги Аймера позволяет сновидению выразить понимание ее ухаживаний за мужчиной. До сих пор сновидение сваривало, «сгущало», как мы говорим, два события дня в одну ситуацию, чтобы двум представлениям, которые не могли стать осознанными, едва узнаваемое выражение. Но мы можем пойти дальше, еще больше уменьшить странность сновидения и продемонстрировать влия-

ние также и других дневных переживаний на формирование явного сновидения.

Мы могли бы объявить себя неудовлетворенными прежними сведениями о том, почему именно сцена ловли ящериц стала ядром сновидения, и подозреваем, что в явном сновидении оказали свое влияние еще и другие элементы мыслей сна на появление «ящерицы». Вспомним о том [с. 126], что Ханольд обнаружил щель в стене, в том месте, где, как ему показалось, исчезла Градива, которая «тем не менее была достаточно широка, чтобы фигура необычайной стройности» могла в нее проскользнуть. Это восприятие побудило его днем к изменению своего бреда: Градива, когда исчезает из его поля зрения, не погружается в землю, а этим путем возвращается в склеп. В своем бессознательном мышлении он хотел себе сказать, что теперь он нашел естественное объяснение неожиданного исчезновения девушки. Но не должно ли это умение протискиваться в узкую щель и исчезновение в такой щели напоминать поведение ящериц? Не ведет ли себя при этом сама Градива так, как тонкая ящерица? То есть мы имеем в виду, что это обнаружение щели в стене также оказало важное влияние на выбор элемента «ящерица» для явного содержания сновидения; ситуация с ящерицами в сновидении точно так же представляет это впечатление дня, как встреча с зоологом, отцом Зоэ.

А если теперь, осмелев, мы захотим попытаться найти в содержании сновидения представительство еще одного, пока не оцененного события дня, обнаружения третьей *albergo* — «del Sole»? Писатель так подробно описал этот эпизод и столь многое к нему присоединил, что мы должны были бы удивиться, если бы сам по себе он не внес никакого вклада в образование сновидения. Ханольд входит в эту гостиницу, которая из-за своего уединенного расположения и отдаленности от вокзала оставалась ему неизвестной, чтобы попросить бутылку содовой от прилива крови. Хозяин использует этот повод, чтобы похвастаться своими антикварными вещами, и показывает ему застежку, которая якобы принадлежала той девушке-помпеянке, найденной вблизи форума в крепких объятиях своего возлюбленного. Ханольда, который до сих пор никогда не верил в этот часто повторявшийся рассказ, не известная ему сила заставляет теперь поверить в правдивость этой трогательной истории и в подлинность находки; он покупает пряжку и со своим приобретением покидает гостиницу. Уходя, он видит в окне увешанный белыми цветами куст асфодила, поставленный в стакан с водой, и воспринимает его как подтверждение

подлинности своей новой собственности. Теперь он проникается бредовым убеждением, что зеленая застежка принадлежала Градиве и что именно она была той девушкой, которая умерла в объятиях своего возлюбленного. Мучительную ревность, которая его при этом охватывает, он успокаивает намерением на следующий день получить гарантию от своего подозрения у самой Градивы, показав ей застежку. Но это представляет собой особую часть нового бредообразования, и разве от нее не должен был остаться какой-либо след в сновидении, приснившемся следующей ночью!

Пожалуй, нам стоит постараться понять возникновение этого дополнения к бреду, отыскать новую часть бессознательного представления, которая заменяется новой частью бреда. Бред возникает под влиянием хозяина гостиницы «Солнце», по отношению к которому Ханольд ведет себя столь удивительно легковерно, будто тот оказал на него гипнотическое внушение. Хозяин показывает ему якобы настоящую металлическую застежку и якобы принадлежавшую той девушке, которую нашли засыпанной пеплом в объятиях своего возлюбленного, а Ханольд, который мог бы быть достаточно критичным, чтобы усомниться как в правдивости истории, так и в подлинности застежки, тут же доверчиво попадается и приобретает более чем сомнительную антикварную вещь. Совершенно непонятно, почему он должен был так себя повести, и ничто не указывает на то, что личность самого хозяина могла бы решить нам эту загадку. Однако в этом происшествии имеется еще и другая загадка, а две загадки лучше решаются вместе. Покидая *albergo,* он замечает в окне куст асфодилов в стакане и находит в нем удостоверение подлинности застежки. Как же это может произойти? К счастью, эта последняя деталь легко поддается разгадке. Наверное, белые цветы — это те, которые он днем подарил Градиве, и совершенно верно, что их вид в окне этой гостиницы кое-что подтверждает. Правда, не подлинность застежки, а нечто иное, что ему стало ясно уже при обнаружении этой ранее не замеченной *albergo*. Уже днем накануне он вел себя так, словно в обеих гостиницах Помпей пытался узнать, где живет девушка, кажущаяся ему Градивой. Теперь, неожиданно натолкнувшись на третью, он, должно быть, в бессознательном себе говорит: «Значит, она живет здесь»; а затем при уходе: «Верно, ведь тут цветы асфодила, которые я ей подарил; значит, это ее окно». То есть это было бы новым озарением, которое заменяется бредом, которое не может осознаваться, поскольку его предпосылка, что Градива — живой человек, персона, бывшая когда-то ему знакомой, не могла стать осознанной.

Но каким же образом должна была произойти замена нового озарения бредом? Я полагаю так, что чувство убежденности, связанное с озарением, могло утвердиться и остаться сохранным, тогда как вместо самого озарения, способного стать осознанным, появилось другое содержание представления, связанное с ним, однако, мыслительным отношением. Таким образом, чувство убежденности оказывается связанным теперь с, собственно говоря, чуждым ему содержанием, и это последнее в виде бреда получило признание, не причитающееся ему самому. Ханольд переносит свою убежденность в том, что Градива живет в этом доме, на другие впечатления, получаемые им в этом доме, таким образом становится доверчивым к речам хозяина, к подлинности металлической застежки и к правдивости истории о найденной в объятиях любовной паре, но лишь в результате того, что связывает услышанное в этом доме с Градивой. Лежащая у него наготове ревность овладевает этим материалом, и возникает — даже вопреки его первому сновидению — бред, что Градива была той девушкой, которая умерла в объятиях своего любовника, и что ей принадлежала та приобретенная им застежка.

Обратим внимание на то, что разговор с Градивой и ее легкое ухаживание «посредством цветов» уже вызвали у Ханольда важные изменения. У него пробудились признаки мужской чувственности, компоненты либидо, которые, правда, пока еще не могли лишиться маскировки при помощи сознательных предлогов. Однако весь этот день преследующая его проблема «телесного свойства» Градивы [с. 24 и с. 26] не может все-таки отрицать своего происхождения из эротического любопытства юноши к телу женщины, даже если должна подделываться под научность посредством сознательного подчеркивания своеобразного подвешенного состояния Градивы между смертью и жизнью. Ревность — еще один признак пробуждающейся активности Ханольда в любви; он выражает эту ревность в начале беседы на следующий день, а затем с помощью нового предлога прикасается к телу девушки и шлепает ее, как в давно минувшие времена.

Но теперь самое время себя спросить, является ли путь образования бреда, который мы вывели из изображения писателя, общеизвестным или вообще возможным. Из нашего врачебного знания мы можем дать лишь тот ответ, что, разумеется, это правильный путь, быть может, единственный, которым бред вообще добивается непоколебимого признания, относящегося к его клиническим характеристикам. Если больной так твердо верит в свой бред, то это не

происходит вследствие извращения его способности рассуждать и не проистекает из того, что в бреде является ложным. Дело в том, что в каждом бреде скрывается также крупица истины[1], в нем имеется нечто такое, что действительно заслуживает доверия, и именно это является источником столь оправданной, стало быть, убежденности больного. Однако это истинное долгое время было вытеснено; если ему наконец удается — на этот раз в искаженной форме — проникнуть в сознание, то присущее ему чувство убежденности, преувеличенное словно в качестве компенсации, присоединяется теперь к искаженной замене вытесненной истины и защищает ее от любых критических нападок. Убежденность словно смещается с бессознательной истины на то, что с нею связано, на бессознательное ошибочное, и именно вследствие этого смещения остается там зафиксированной. Случай образования бреда, возникшего из первого сновидения Ханольда, есть не что иное, как аналогичный, хотя и не тождественный пример такого смещения. Более того, изображенный способ возникновения убежденности при бреде ни в чем принципиально не отличается от того, как формируется убежденность в нормальных случаях, где вытеснение не задействовано. Все мы привязываем нашу убежденность к мыслительным содержаниям, в которых истинное объединено с ложным, и позволяем ей распространяться с первого на последнее. Она словно диффундирует от истинного через ассоциированное ложное и защищает последнее — пусть и не с таким постоянством, как при бреде — от заслуженной критики. Связи, словно протекция, могут заменять собственную ценность также и в нормальной психологии.

Тут я хочу вернуться к сновидению и подчеркнуть одну небольшую, но небезынтересную деталь, устанавливающую связь между двумя поводами сновидения. Градива в известной степени противопоставила белые цветы асфодила красным розам; обнаружение асфодила на окне «Albergo del Sole» становится важной частью доказательства бессознательного озарения Ханольда, выражающегося в новом бреде, а к нему присоединяется то, что красная роза на платье симпатичной молодой девушки помогает Ханольду в бессознательном правильно оценить ее отношение к своему спутнику, и поэтому у него появляется возможность сделать так, что в сновидении она предстает в роли «коллеги».

---

[1] [Это воззрение Фрейд отстаивал во многих своих сочинениях, в последний раз в работе «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939*a*), статья III, часть II, раздел Ж (*Studienausgabe,* т. 9, с. 575).]

Но где же в явном содержании сновидения находится след и представительство того открытия Ханольда, которое мы обнаружили замещенным новым бредом, открытия, что Градива вместе с отцом живет в третьей, скрытно расположенной гостинице Помпей, в «Albergo del Sole»? Что ж, это полностью, к тому же без особо сильного искажения содержится в сновидении; я только не осмеливаюсь на это указать, ибо знаю, что даже у тех читателей, которые так долго меня терпели, здесь пробудится сильнейшее сопротивление моей попытке истолкования. Открытие Ханольда — повторю — полностью передано в содержании сновидения, но оно настолько умело спрятано, что его непременно должны не заметить. Оно скрывается за игрой слов, двусмысленностью. «Где-то на солнце сидит Градива», — это мы справедливо отнесли к местности, где Ханольд повстречал зоолога, ее отца. На «солнце», то есть в «Albergo del Sole», в гостинице «Солнце», где живет Градива? И это «где-то», не имеющее отношения к встрече с отцом, не звучит ли столь лицемерно неопределенно потому, что сообщает определенные сведения о местонахождении Градивы? В соответствии со всем моим остальным опытом толкования реальных сновидений я целиком уверен в таком понимании двусмысленности, но я действительно не решился бы представить моим читателям эту частицу работы по толкованию, если бы писатель не оказал мне здесь свою огромную помощь. На следующий день при виде металлической застежки он вкладывает в уста девушки ту же самую игру слов, которую в содержании сновидения мы принимаем за толкование места. «Быть может, ты нашел ее в “Солнце”, проделывающем подобные трюки». [С. 29.] А так как Ханольд не понимает этих слов, она поясняет, что имеет в виду гостиницу «Солнце», которую здесь называют «Sole», откуда и ей тоже известна эта мнимая находка.

А теперь мы хотели бы отважиться на попытку заменить «удивительно бессмысленный» сон Ханольда скрывающимися за ним, совершенно на него не похожими бессознательными мыслями. Скажем, так: «Ведь она живет в “Солнце” со своим отцом. Почему она играет со мной в такую игру? Она хочет надо мной посмеяться? Или, может быть, это должно означать, что она любит меня и хочет взять в мужья?» На эту последнюю возможность, пожалуй, уже во сне следует отрицательный ответ: «Да ведь это чистейшей воды сумасшествие», — направленный, повидимому, против явного сновидения.

Критические читатели имеют тут право спросить о происхождении той до сих пор не обоснованной вставки, которая относится к насмешке Градивы. Ответ на этот вопрос дает «Толкование сновидений»: если в мыслях сновидения имеют место насмешка, издевка, резкое сопротивление, то это выражается через бессмысленные образы явного сновидения, через абсурдность во сне[1]. Последняя, стало быть, не означает ослабления психической деятельности, а представляет собой одно из средств изображения, которыми пользуется работа сновидения. Как всегда в особенно сложных местах, и здесь тоже на помощь нам приходит писатель. Бессмысленное сновидение имеет еще и короткий эпилог, в котором некая птица издает хохочущий крик и уносит в клюве ящерицу. Но такой хохочущий крик Ханольд слышал после исчезновения Градивы [с. 25]. В действительности он исходил от Зоэ, которая этим смехом отбросила от себя унылую серьезность своей загробной роли. Градива действительно его высмеяла. Однако образ сновидения — птица уносит ящерицу, — возможно, напоминает о том другом образе в более раннем сне, в котором Аполлон Бельведерский унес Капитолийскую Венеру [с. 63].

Возможно, у иного читателя сложилось впечатление, что перевод ситуации ловли ящериц через идею о любовном ухаживании недостаточно обеспечен. Быть может, в его поддержку послужит указание на то, что Зоэ в беседе с коллегой признает в отношении себя то же самое, что предполагают о ней мысли Ханольда, когда она сообщает, что была уверена, что «раскопает» в Помпеях что-то интересное. При этом она вступает в круг археологических представлений, подобно тому, как своим сравнением с ловлей ящериц — в круг зоологических, словно они устремились друг к другу и каждый хотел перенять своеобразие другого.

Таким образом мы покончили бы также и с истолкованием этого второго сна. Тот и другой стали доступными нашему пониманию при условии, что сновидец в своем бессознательном мышлении знает все то, что позабыл в бессознательном, там правильно трактует все то, что здесь не признает бредовым. При этом, правда, мы должны выдвинуть некое утверждение, которое, будучи читателю незнакомым, покажется также и странным и, вероятно, как это нередко бывает, вызовет подозрение, что мы выдаем за идею писателя то, что является лишь нашей собственной мыслью. Мы готовы сделать все для того, чтобы избавиться от этого подо-

[1] [«Толкование сновидений» (1900*a*), глава VI (Ж); *Studienausgabe*, т. 2, с. 429.]

зрения, и хотим ради этого один из самых щекотливых моментов — я имею в виду использование двусмысленных слов и речей, как в примере: «Где-то на солнце сидит Градива» — рассмотреть подробней.

Каждому читателю «Градивы» должно броситься в глаза, как часто писатель вкладывает в уста обоих своих главных героев слова, имеющие двойственный смысл. У Ханольда подразумевалось, что эти слова однозначны, и только его партнерша, Градива, улавливает в них другой смысл. Так, например, когда после первого ее ответа он восклицает: «Я так и знал, именно так звучит твой голос» [с. 23], а пока еще не просвещенная Зоэ вынуждена спросить, разве такое возможно, ведь он не слышал еще, как она говорит. Во время второй беседы девушку на мгновение выбивает из колеи его бред, потому что он заверяет, что сразу ее узнал [с. 24]. Она должна понимать эти слова в смысле, верным для его бессознательного, как признание их простирающегося в детство знакомства, тогда как он, разумеется, об этом значении своих слов ничего не знает и объясняет их лишь через отношение к властвующему над ним бреду. И наоборот, речи девушки, в лице которой бреду противопоставляется наисветлейшая ясность ума, двусмысленно произнесены преднамеренно. Один их смысл приноравливается к бреду Ханольда, чтобы суметь проникнуть в его сознательное понимание, другой — над бредом возвышается и, как правило, дает его перевод в представленную им бессознательную истину. Суметь изобразить бред и истину в одной форме выражения — это и есть триумф остроты.

Именно такими двусмысленностями пронизана речь Зоэ, в которой она разъясняет подруге ситуацию и вместе с тем избавляется от ее мешающего общества [с. 30]; собственно говоря, она высказалась в интересах книги, больше для нас, читателей, чем для удачливой коллеги. В беседах с Ханольдом двусмысленность по большей части создавалась тем, что Зоэ пользовалась символикой, которой мы следовали в первом сновидении Ханольда, уподоблением завала и вытеснения, Помпей и детства. Таким образом, благодаря своим речам она может, с одной стороны, оставаться в роли, которую ей указывает бред Ханольда, с другой стороны, затрагивать реальные отношения и пробуждать в бессознательном Ханольда их понимание.

«Я давно уже привыкла быть мертвой». (Г., с. 90 [с. 25] — «Для меня цветок забвения из твоих рук — самое подходящее» (Г., с. 90 [там же].) В этих речах сквозит легкий упрек, который

затем довольно отчетливо прорывается в последнем ее нагоняе, где она сравнивает его с археоптериксом. [С. 33–34.] «Что сначала кто-то должен умереть, чтобы стать живым. Но для археологов это, наверное, необходимо» [Г., с. 141 [с. 37]), — говорит она еще задним числом после устранения бреда, словно чтобы дать ключ к пониманию ее двусмысленных слов. Но красивей всего ей удается применить свою символику в вопросе: «Мне кажется, будто однажды две тысячи лет назад мы уже ели так вместе хлеб. Ты этого не помнишь?» (Г., с. 118 [с. 29]), в словах которого совершенно очевидна замена детства историческим прошлым и стремление пробудить воспоминание о первом.

Откуда же в «Градиве» это бросающееся в глаза предпочтение двусмысленных слов? Оно кажется нам не случайностью, а необходимым следствием, вытекающим из предпосылок повести. Это не что иное, как дополнение к двойной детерминации симптомов, поскольку сами слова представляют собой симптомы и, подобно последним, происходят из компромиссов между сознательным и бессознательным. Разве что в словах это двойное происхождение заметить легче, чем, скажем, в поступках, и если удается в одном и том же соединении слов дать удачное выражение каждому из двух намерений речи, что зачастую оказывается возможным благодаря гибкости вербального материала, то в таком случае мы и имеем перед собой именно то, что называют «двусмысленность».

Во время психотерапевтического лечения бреда или аналогичного нарушения у больного — в качестве новых самых мимолетных симптомов — часто развивают такую двусмысленную речь, да и самому тоже можно ею пользоваться, при этом с помощью представления, имеющего определенный смысл для сознания больного, нередко стимулируют понимание смысла, имеющего силу в бессознательном. Я знаю по опыту, что эта роль двусмысленности у непосвященных обычно вызывает наибольшее неприятие и оказывается причиной грубейших недоразумений, но писатель в любом случае имел право изобразить в своем творении также и эту характерную черту процессов при образовании сновидения и бреда.

ГЛАВА IV

С появлением Зоэ в роли врача у нас, как мы уже говорили, пробуждается новый интерес. Нам было бы интересно узнать, понятно ли и возможно ли вообще такое лечение, какое она проводит с Ханольдом, увидел ли писатель условия исчезновения бреда точно так же правильно, как условия его возникновения.

Без сомнения, нам здесь будет противостоять воззрение, оспаривающее такой принципиальный интерес у случая, который изображен писателем, и не признающее проблему, которая нуждается в разъяснении. Ханольду не остается ничего другого, как разрушить свой бред после того, как объект его бреда, сама мнимая «Градива», убедила в неправильности всех его построений и дает ему самые естественные разъяснения всего загадочного, например, откуда она знает его имя. Тем самым дело было бы логичным образом завершено; но так как девушка в этой взаимосвязи призналась ему в своей любви, писатель делает так — разумеется, к удовлетворению своих читательниц, — что неинтересный в остальном рассказ завершает обычным счастливым концом, женитьбой. Более логичным и точно таким же возможным был бы другой конец, что молодой ученый после разъяснения своего заблуждения с вежливой благодарностью расстается с юной дамой и мотивирует непринятие ее любви тем, что он мог бы, конечно, проявить большой интерес к античным женщинам из бронзы или камня и их прообразам, если бы такие были доступны общению, но с современной девушкой из плоти и крови он не знает что делать. Именно писателем фантазия на тему археологии была весьма произвольно сочленена с любовной историей.

Отвергая это понимание как невозможное, обратим вначале внимание на то, что наступающую у Ханольда перемену мы не должны относить только к отказу от бреда. Одновременно, более того, еще до устранения последнего, у него становится несомненным пробуждение любовной потребности, которая затем, словно совершенно естественно, выливается в ухаживание за девушкой, освободившей его от бреда. Мы уже подчеркивали, под какими предлогами и в каких облачениях в разгар бреда у него

выражаются любопытство по поводу ее телесного свойства, ревность и грубое мужское влечение к обладанию, после того как вытесненной любовной тоской ему было внушено первое сновидение. В качестве еще одного свидетельства добавим к этому, что вечером, после второй беседы с Градивой, ему впервые кажется симпатичным живая особа женского пола, хотя он пока еще не делает уступки своему прежнему отвращению к тем, кто отправился в свадебное путешествие, не считает симпатичными новобрачных. Но на следующий день до полудня случай делает его свидетелем обмена нежностями между той девушкой и ее мнимым братом, и тут он робко ретируется, словно помешал священнодействию [с. 28]. Сарказм по поводу «Августа и Греты» забыт, у него восстановилось уважение к любовной жизни.

Таким образом, писатель самым тесным образом связал между собой устранение бреда и проявление любовной потребности, подготовил в качестве неизбежной развязки любовное ухаживание. Ему-то как раз понимает сущность бреда лучше, чем его критики. Он знает, что компонент страстной влюбленности соединен с компонентом сопротивления возникновению бреда, и делает так, что девушка, берущаяся за лечение, нащупывает в бреде Ханольда желательные ей компоненты. Только это понимание может склонить ее посвятить себя лечению, только уверенность в том, что он полюбит ее, побуждает признаться ему в своей любви. Цель лечения заключается в том, чтобы извне вернуть ему вытесненные воспоминания, которые он не может высвободить изнутри; но оно не оказало бы никакого воздействия, если бы при этом женщина-терапевт не обращалась к чувствам, а перевод бреда в конце концов не гласил: «Взгляни, ведь это означает только одно: что ты меня любишь».

Метод, который писатель заставляет избрать свою Зоэ для лечения бреда у своего друга юности, демонстрирует значительное сходство, нет, по существу полное соответствие с терапевтическим методом, который в 1895 году был введен в медицину доктором Й. Брейером и автором этих строк и совершенствованию которого с тех пор себя посвятил последний. Этот способ лечения, который вначале был назван Брейером «катартическим», а автор предпочитает обозначать как «психоаналитический», заключается в том, что у больных, страдающих расстройствами, аналогичными бреду Ханольда, бессознательное, от вытеснения которого они заболели, в известной мере насильственно доводят до сознания, в точности так, как это делает Градива с вытесненными воспоминаниями об их дет-

ских отношениях. Правда, Градиве выполнить эту задачу легче, чем врачу, она при этом находится в позиции, которую во многих отношениях можно назвать идеальной. Врач, который не понимает своего больного изначально и не носит в себе в качестве осознанного воспоминания то, что в том работает бессознательно, должен прибегнуть к помощи сложной техники, чтобы исправить этот изъян. Он должен уметь по сознательным мыслям и сообщениям больного с большой уверенностью делать вывод о том, что в нем вытеснено, разгадывать бессознательное там, где оно выдает себя за сознательными выражениями и поступками больного. Затем он устанавливает сходство, подобно тому как в конце повествования это удается самому Норберту Ханольду, когда он делает обратный перевод имени «Градива» в «Бертганг» [с. 37]. Нарушение исчезает тогда, когда его сводят к первопричине; анализ одновременно приносит также и излечение.

Однако сходство между методом Градивы и аналитической техникой психотерапии не ограничивается двумя этими пунктами, осознанием вытесненного и совпадением разъяснения и исцеления. Оно распространяется также на то, что оказывается сущностью всего изменения, на пробуждение чувств. Любое нарушение, аналогичное бреду Ханольда, которое мы привыкли обозначать в науке как психоневроз, имеет своей предпосылкой вытеснение части жизни влечений, скажем со всей определенностью: сексуального влечения, и с каждой попыткой ввести в сознание бессознательную и вытесненную причину болезни неизбежно поднимают данные компоненты влечения на новую борьбу с вытесняющими их силами, чтобы при зачастую бурных реактивных проявлениях окончательно с ними сравняться. В рецидиве любви осуществляется процесс выздоровления, если мы объединяем в слове «любовь» все разнообразные компоненты сексуального влечения, и этот рецидив необходим, ибо симптомы, из-за которых было предпринято лечение, представляют собой не что иное, как остатки прежней борьбы за вытеснение и возвращение, и они могут быть устранены только новым приливом тех же самых страстей. Любое психоаналитическое лечение — это попытка высвободить вытесненную любовь, нашедшую жалкий компромиссный выход в симптоме. Более того, соответствие с изображенным писателем процессом излечения в «Градиве» достигает своей кульминации, если добавить, что и в аналитической психотерапии вновь пробужденная страсть, будь то любовь или ненависть, каждый раз выбирает своим объектом персону врача.

Затем, правда, обнаруживаются различия, делающие случай Градивы идеальным, чего врачебная техника достичь не может. Градива может ответить на любовь, проникающую из бессознательного в сознание, врач этого сделать не может; Градива сама была объектом прежней, вытесненной любви, ее персона тут же предлагает высвободившемуся любовному стремлению желанную цель. Врач был чужим человеком и должен стремиться к тому, чтобы после излечения опять стать чужим; он часто не знает, что посоветовать исцеленным, как им использовать в жизни свою вновь обретенную способность любить. Какими средствами получения сведений и суррогатами довольствуется в таком случае врач, чтобы с большим или меньшим успехом приблизиться к тому образцу исцеления любовью, который изобразил нам писатель, мы указать не можем; это слишком далеко увело бы нас в сторону от настоящей задачи.

Теперь же последний вопрос, от ответа на который мы уже несколько раз уклонялись. [Ср. с. 43–52.] Наши представления о вытеснении, возникновении бреда и родственных расстройств, образовании и разгадке сновидений, роли любовной жизни и способе лечения в случае таких расстройств отнюдь не являются общим достоянием науки, и уж тем более это нельзя назвать тем, чем свободно владеют образованные люди. Если проницательность, делающая писателя способным создать свою «фантазию» таким образом, что мы можем расчленить ее как реальную историю болезни, является своего рода знанием, то нам было бы любопытно познакомиться с источниками этого знания. Один человек из нашего круга, тот, кто, как отмечалось в начале, заинтересовался сновидениями в «Градиве» и возможным их толкованием[1], обратился к писателю с прямым вопросом, не было ли ему нечто известно об аналогичных теориях в науке. Писатель ответил, как можно было предвидеть, отрицательно и даже несколько резко[2]. «Градиву», от которой он получил удовольствие, ему внушила фантазия; кому она не нравится, пусть тут же про нее забудет. Он и не подозревал, насколько она понравилась читателям.

Вполне возможно, что отрицание писателя на этом не остановится. Быть может, он вообще будет отрицать знание правил, следование которым мы у него обнаружили, и отвергнет все намерения, выявленные нами в его произведении. Я не считаю это

[1] [Ср. прим. на с. 15.]

[2] [См., тем не менее, предварительное редакторское замечание на с. 11.]

невероятным; но тогда возможны только два случая. Либо мы представили самую настоящую карикатуру на интерпретацию, вложив в безобидное художественное произведение тенденции, о которых его создатель даже не подозревал, и тем самым еще раз доказали, как легко найти то, что ищешь и чем сам наполнен, — возможность, которая представлена в истории литературы самыми диковинными примерами. Пусть тут каждый читатель сам решит для себя, готов ли он присоединиться к этому объяснению; мы, разумеется, придерживаемся другого, еще остающегося мнения. Мы полагаем, что писателю ничего не нужно знать о таких правилах и намерениях, а потому он может их отрицать в полной уверенности, и что в его художественном произведении мы все-таки не нашли ничего, что в нем не содержится. Вероятно, мы черпаем из того же источника, обрабатываем тот же самый объект, каждый из нас своим методом, а соответствие результата, видимо, является порукой того, что оба мы работали правильно. Наш метод состоит в сознательном наблюдении над аномальными душевными процессами у других людей с целью суметь разгадать и выразить их законы. Писатель, пожалуй, поступает иначе; он направляет свое внимание на бессознательное в своей собственной душе, прислушивается к возможностям его развития и обеспечивает им художественное выражение, вместо того чтобы подавлять их сознательной критикой. Так он по себе узнает то, чему мы научаемся у других, — каким законам должна следовать деятельность этого бессознательного, но ему не требуется выражать эти законы, даже не требуется их четко понимать, они воплощены в его творениях благодаря терпимости его интеллекта. Посредством анализа мы разрабатываем эти законы из его художественных произведений, подобно тому как извлекаем их из случаев реального заболевания, но, видимо, неизбежен вывод: либо оба они, писатель и врач, в равной мере неверно поняли бессознательное, либо мы оба его поняли правильно. Этот вывод для нас очень ценен; ради него стоило трудов методами врачебного психоанализа исследовать изображение образования и исцеления бреда, а также сновидения в «Градиве» Йенсена.

Похоже, мы подошли к концу. Однако внимательный читатель мог бы нам напомнить: в самом начале [с. 13] мы обронили, что сновидения — это изображенные исполненными желания, а затем должны были привести доказательство этого. Что ж, ответим: наши рассуждения, наверное, могли бы показать, насколько неправомерно было бы пытаться совместить разъяснения, которые мы должны

дать о сновидении, с формулой, что сновидение есть исполнение желания. Но утверждение существует, и его можно легко доказать также и для сновидений в «Градиве». Скрытые мысли сновидения — теперь мы знаем, что под этим подразумевается — могут быть самого разного вида; в «Градиве» — это «дневные остатки», мысли, оставшиеся не услышанными и не завершенными душевной работой бодрствования. Но чтобы из них возникло сновидение, требуется содействие некоего — как правило, бессознательного — желания; оно представляет собой движущую силу образования сновидения, а дневные остатки дают для него материал. В первом сновидении Норберта Ханольда между собой конкурируют два желания, чтобы создать сновидение, одно само по себе способно стать осознанным, другое же принадлежит бессознательному и оказывает действие из вытеснения. Первым было бы понятное для любого археолога желание быть очевидцем той случившейся в 79 году катастрофы. Какая бы жертва была чересчур велика для исследователя старины, если бы это желание можно было осуществить еще как-нибудь по-другому, чем только во сне? Другое желание и творец сновидения имеет эротическую природу; присутствовать при том, когда возлюбленная будет ложиться спать — именно так можно было бы выразить его в грубой или несовершенной формулировке. Именно оно, точнее, его отвержение, вынуждает сделаться сновидение страшным сном. Наверное, менее заметными являются побуждающие желания второго сна, но если мы вспомним о его переводе, то без колебаний точно так же определим его как эротический. Желание оказаться пойманным возлюбленной, подладиться под нее и подчиниться, как его можно реконструировать в связи с ситуацией ловли ящерицы, собственно говоря, носит пассивный, мазохистский характер. На следующий день сновидец шлепает возлюбленную, словно находясь во власти противоположного эротического течения. Но здесь мы должны остановиться, иначе и в самом деле забудем, что Ханольд и Градива — всего лишь творения писателя.

ДОПОЛНЕНИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ (1912)

За пять лет, прошедших после написания этого очерка, психоаналитическое исследование набралось мужества, чтобы приблизиться к творениям писателей также и с другой целью. Оно уже не ищет в них просто подтверждения своих открытий, сделанных на непоэтических, невротических людях, а хочет также знать, из какого материала впечатлений и воспоминаний писатель создал свое произведение и какими путями, через какие процессы этот материал был переведен в художественное произведение.

Получилось так, что на эти вопросы в первую очередь можно получить ответ у тех писателей, которые в наивной радости творчества имеют обыкновение отдаваться напору своей фантазии, как наш В. Йенсен († 1911). Вскоре после появления моей аналитической оценки «Градивы» я предпринял попытку заинтересовать седовласого писателя этими новыми задачами психоаналитического исследования; но в своем содействии он отказал.

Затем один друг привлек мое внимание к двум другим новеллам писателя, которые в качестве предварительных занятий или более ранних попыток поэтически удовлетворительным способом решить ту же самую проблему любовной жизни, должны быть, находятся в генетической связи с «Градивой». Первая из этих новелл, озаглавленная «Красный зонтик», напоминает «Градиву» повторением многочисленных небольших мотивов, таких, как: мотив белых цветов мертвых, забытого предмета (альбом для зарисовок в «Градиве»), многозначительного маленького животного (бабочка и ящерица в «Градиве»), но прежде всего повторением основной ситуации — появления в летнюю полуденную жару умершей или считавшейся мертвой девушки. Местом действия призрака в рассказе «Красный зонтик» служат осыпающиеся руины замка, подобно тому как в «Градиве» — развалины раскопанных Помпей.

Другая новелла, «В готическом доме», в своем явном содержании не обнаруживает подобного соответствии ни с «Градивой», ни с «Красным зонтиком»; но, несомненно, на близкое родство их скрытого смысла указывает то, что во внешнее единое целое она

объединена с последним рассказом общим заглавием. («Превосходящие силы». Две новеллы Вильгельма Йенсена, Берлин, Эмиль Фельбер, 1892.) Легко увидеть, что все три рассказа затрагивают одну тему, развитие любви (в «Красном зонтике» — торможения любви) как следствие близкого общения, напоминающего общение брата и сестры, в детские годы.

Из реферата Евы Грефин Баудиссин (в венской газете «Die Zeit» от 11 февраля 1912 года) я также делаю вывод, что последний роман Йенсена («Чужие среди людей»)[1], который содержит многое из юности самого писателя, изображает судьбу одного мужчины, «признающего в возлюбленной сестру».

В обоих более ранних новеллах нельзя найти и следа основного мотива «Градивы», своеобразно красивой походки с вертикально поставленной стопой.

Рельеф с изображением именно так шагающей девушки, выдаваемый Йенсеном за римский, который у него называют «Градивой», на самом деле относится к расцвету греческой культуры. Он находится в музее Кьярамонти в Ватикане под номером 644 и получил дополнение и истолкование у Ф. Хаузера («Disiecta membra новоаттического рельефа» в ежегоднике австрийского археологического института, т. VI, выпуск 1) [Hauser, 1903]. Благодаря соединению «Градивы» с другими фрагментами во Флоренции и Мюнхене получились две рельефные плиты с тремя фигурами, в которых можно узнать ор, богинь растительности, и родственных им божеств оплодотворяющей росы[2].

---

[1] [Дрезден, К. Рейснер, 1911.]

[2] [Хаузер (там же) считает их римскими копиями греческих оригиналов из второй половины IV века до н. э. Сегодня (1968) рельеф «Градивы» находится в секции VII/2 музея Кьярамонте и носит каталожный номер 1284.]

Детское воспоминание Леонардо да Винчи

(1910)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1910 Лейпциг и Вена, Дойтике. 71 страница. (*Schriften zur angewandten Seelenkunde,* Heft 7.)
1919 2-е изд. в том же издательстве. 76 страниц (с дополнениями).
1923 3-е изд. в том же издательстве. 78 страниц (с дополнениями).
1925 *G. S.,* т. 9, 369–454.
1943 *G. W.,* т. 8, 127–211.

Насколько далеко простирается интерес Фрейда к фигуре Леонардо, показывает одна фраза в письме Флиссу от 9 октября 1898 года (Freud, 1950*a,* письмо 98): «Леонардо, о любовных приключениях которого ничего не известно, был, наверное, самым знаменитым левшой». Этот интерес отнюдь не был и преходящим, ибо в своем ответе на вопрос «анкеты» о любимых книгах (1906*f*) он наряду с другими называет книгу Мережковского о Леонардо (1902). Но собственно толчок к написанию данной работы он, очевидно, получил осенью 1909 года от одного пациента, который, как писал Фрейд 17 октября Юнгу, похоже, имел такую же конституцию, как у Леонардо, но не обладал его гением. Он добавил, что он хочет попросить привезти из Италии книгу о юности Леонардо. Это была монография Сконьямильо, упомянутая на с. 94 прим. 3. После того как Фрейд прочел эту и многие другие работы о Леонардо, 1 декабря он выступил с докладом о нем в Венском психоаналитическом объединении; но работу над очерком он завершил только в начале апреля 1910 года. В конце мая он был опубликован.

В более поздних изданиях Фрейд внес ряд исправлений и сделал несколько добавлений. Из них прежде всего надо назвать краткое примечание об обрезании (с. 121), выдержку из Райтлера (с. 97–99, прим.) и длинную цитату из Пфистера (с. 139–140, прим.), все относятся к 1919 году, затем упоминание о лондонском картоне (с. 138–139, прим.), которое было добавлено в 1923 году.

Работа Фрейда о Леонардо не была первым этюдом, в котором предпринималась попытка применить метод клинического психоанализа к исторической фигуре. Так, например, Задгер опубликовал аналогичные исследования, посвященные К. Ф. Мейеру (1908), Ленау (1909) и Клейсту (1910). Однако сам Фрейд до этого еще не предпри-

нимал подробного биографического исследования, если не считать нескольких фрагментарных анализов личностей писателей, основанных на эпизодах из их произведений. Однако за несколько лет до этого, а именно с 1898 году, однажды он послал Флиссу (Freud 1950*a*, письмо 91) краткий анализ новеллы К. Ф. Мейера «Судья» (упомянутый выше на с. 11), в котором он сделал выводы о ранней юности писателя. И все же работа о Леонардо была не только первым подробным экскурсом Фрейда в область биографии — ей также было суждено остаться единственной. По-видимому, сочинение было принято с еще более резким неодобрением, чем то, с которым Фрейду приходилось сталкиваться раньше, и поэтому задним числом оказалось оправданным, что пояснениями в начале главы VI (с. 152–153) он заранее попытался себя защитить, пояснениями, которые, пожалуй, и сегодня актуальны для авторов и критиков биографий.

Между тем стоит заметить, что вплоть до самого последнего времени ни один из критиков настоящей работы, похоже, не натолкнулся на самый слабый ее пункт. Важную роль играет воспоминание или фантазия Леонардо, что его в колыбели посетила хищная птица. Эта птица в записных книжках Леонардо зовется *«nibio»* (в современной форме *«nibbio»*), что является обычным итальянским обозначением «коршуна». Фрейд же в своем очерке о Леонардо переводит *«nibio»* словом «гриф»[1].

Источник этой ошибки, по-видимому, находится в некоторых немецких переводах, которые использовал Фрейд. Так, например, Мария Херцфельд (1906) в одном из своих упоминаний фантазии о хищной птице говорит «гриф» вместо «коршун». Однако наибольшее влияние, вероятно, оказал немецкий перевод книги Мережковского о Леонардо, экземпляр которого, снабженный многочисленными пометками на полях, мы можем увидеть в библиотеке Фрейда. Он был одним из самых важных информационных источников о Леонардо; предположительно об истории хищной птицы Фрейд впервые прочел именно там. Также и здесь немецкое слово, используемое в фантазии о колыбели, звучит «Geier» — «гриф», хотя Мережковский правильно воспроизвел русское название «коршун».

Ввиду этой ошибки иные читатели могут быть склонны и весь очерк считать не имеющим ценности. Однако этот вопрос нужно рассматривать без эмоций и надо детально проверить, в каких пунктах аргументы и заключения Фрейда оказываются необоснованными вследствие этого недоразумения.

Прежде всего нужно отказаться от «картинки-загадки» на картине Леонардо (с. 138, прим.). Если там вообще можно увидеть птицу, то уж скорее грифа; сходство с коршуном в ней не передано. «Откры-

[1] На эту ошибку указывает Ирма Рихтер в примечании в своей подборке из записных книжек Леонардо (1952, 286). Точно так же, как Пфистер (с. 140 ниже, прим.), она расценивает детское воспоминание Леонардо как «сон».

тие» этой картинки-загадки принадлежит все же Пфистеру, а не Фрейду. Она была добавлена только во втором издании сочинения, и Фрейд цитирует его с существенными оговорками.

Во-вторых, более важной является связь с египетской мифологией. Иероглиф «мут», обозначающий египетское слово, которое можно перевести как «мать», несомненно, изображает грифа, а не коршуна. Египетская грамматика Гардинера (2-е изд., 1950, 469) идентифицирует птицу как «*Gyps fulvus*», сипа белоголового. Из этого следует, что теория Фрейда, согласно которой фантазия Леонардо о птице имеет отношение к его матери, нельзя непосредственно доказать египетским мифом; соответственно, и вопрос, знал ли Леонардо этот миф, становится несущественным[1]. Фантазия о птице и миф, по-видимому, не имеют прямой связи друг с другом. Но если их рассматривать независимо, то они представляют собой интересную проблему. Как получается, что древние египтяне связали между собой представления «гриф» и «мать»? Достаточно ли объяснения египтологов, что речь здесь идет о чисто случайном фонетическом совпадении? Если его недостаточно, то обсуждение Фрейдом андрогинной богини-матери будет иметь значение независимо от связи с Леонардо. Но вместе с тем и фантазия Леонардо о птице, навестившей его в колыбели и засунувшей ему в рот свой хвост, требует объяснения независимо от того, кем была эта птица — коршуном или грифом. А психологический анализ Фрейда фантазии этим уточнением нисколько не обесценивается; разве что нужно отказаться от одного отдельного вещественного доказательства.

Таким образом, несмотря на ненужность экскурса в египетскую мифологию — который, впрочем, сам по себе по-прежнему весьма интересен, — этюд Фрейда в его основных частях ошибкой при идентификации птицы не обесценивается: детальная реконструкция душевной жизни Леонардо, начиная с его самого раннего детства, изображение конфликта между его художественными и научными побуждениями, глубокий анализ его психосексуального развития от нее не пострадали. Наряду с этими главными темами очерк затрагивает еще целый ряд не менее важных побочных тем: более общее обсуждение сущности и работы психики художника-творца, схема возникновения определенного типа гомосексуальности и — что имеет особый интерес для истории психоаналитической теории — первое появление полностью разработанного понятия нарцизма.

[1] Также и сказка об однополости грифов и их размножении без оплодотворения самцом, которую Фрейд привлекает в качестве подтверждения своей гипотезы, что в своем детстве Леонардо испытывал исключительно привязанность к матери, теряет свою доказательную силу. С другой стороны, отказ от этого уподобления по сравнению с наличием самой этой привязанности решающего значения не имеет.

ГЛАВА I

Когда психиатрическое исследование, обычно довольствующееся болезненным человеческим материалом, обращается к одной из величайших фигур человеческого рода, то при этом оно не руководствуется мотивами, которые так часто приписываются ему дилетантами. Оно не стремится «светлое чернить и в грязь втоптать высокое»[1]; ему не доставляет удовольствия уменьшать дистанцию между тем совершенством и недостаточностью своих обычных объектов. Но оно не может поступать иначе, как считать достойным понимания все, что можно узнать из тех образцов, и полагает, что никто не велик настолько, чтобы ему было зазорно подчиняться законам, с одинаковой строгостью управляющим нормальным и болезненным поведением.

Будучи одним из величайших мужей итальянского Ренессанса, Леонардо да Винчи (1452—1519) вызывал восхищение еще у своих современников и все-таки уже им казался загадочным, каким он остается по-прежнему и для нас. Всесторонний гений, «о контурах которого можно только догадываться, но до которых никогда не доискаться»[2], оказал как художник самое значительное влияние на свое время; и только за нами было оставлено право распознать величие естествоиспытателя (и техника)[3], который сочетался у него с художником. Хотя он оставил после себя шедевры живописи, тогда как его научные открытия остались неопубликованными и неиспользованными, все же в его развитии исследователь никогда полностью не отпускал художника, зачастую серьезно ему вредил и, возможно, в конце его подавил. Вазари вкладывает ему в уста в последний час его жизни укор самому себе, что, не исполнив в искусстве свой долг, он оскорбляет Бога и людей[4]. И хотя этот

---

[1] [«Уж любо миру светлое чернить / И в грязь втоптать высокое». Из стихотворения «Девушка из Орлеана» Шиллера, которое было добавлено к «Орлеанской деве» в издании 1801 года в качестве дополнительного пролога.]

[2] По словам Якоба Буркхардта, процитированным у Александры Константиновой (1907 [51]).

[3] [Слова в скобках были добавлены в 1923 году.]

[4] *«Egli per reverenza, rizzatosi a sedere sul letto, contando il mal suo egli accidenti di quello, mostrava tuttavia, quanto aveva offeso Dio egli nomini del mondo, non avendo operate nell' arte come si conveniva»*. Vasari. «Vite etc.» LXXXIII [изд. Погги, 1919,

рассказ Вазари не содержит в себе ни внешнего, ни тем более внутреннего правдоподобия, а принадлежит к легендам, которые начали складываться вокруг таинственного мастера уже при его жизни, за ним все-таки сохраняется бесспорная ценность как свидетельства о суждении тех людей и того времени.

Что же такое было в личности Леонардо, что отдаляло его от понимания своих современников? Разумеется, не многосторонность его задатков и знаний, позволивших ему при дворе Лодовико Сфорцо по прозванию иль Моро, герцога Миланского, снискать к себе уважение как лютниста, игравшего на инструменте, которому он придал новую форму, или написать удивительное письмо тому же самому герцогу, в котором он хвалился своими достижениями как строительного и военного инженера. Ибо к такому объединению в одной персоне разносторонних умений времена Ренессанса были приучены; разумеется, и сам Леонардо был одним из самых блестящих тому примеров. Он также не принадлежал к тому типу гениальных людей, которые, будучи внешне скромно наделены природой, со своей стороны не придают никакого значения внешним формам жизни и в болезненном помрачении своего расположения духа избегают общения с людьми. Скорее он был крупным и соразмерно сложенным человеком, с лицом совершенной красоты и необычайной физической силой, очаровывающим формами своего обхождения, мастером слова, веселым и любезным со всеми; он любил красоту также в вещах, которые его окружали, охотно носил роскошные наряды и ценил всякую утонченность в образе жизни. В одном месте трактата о живописи[1], характерном для его безмятежной способности наслаждаться, он сравнивал живопись с ее сестрами, другими видами искусства, и изобразил тяготы работы скульптора: «Его все лицо испачкано и запудрено мраморной пылью, из-за чего он похож на пекаря; он покрыт с ног до головы мелкой мраморной крошкой и выглядит так, будто ему высыпали ее на горб, а жилище его полно каменными осколками и пылью. Совсем другое дело художник... ибо художник со всеми удобствами сидит перед своим полотном, нарядно одетый, и водит совсем невесомой кистью с прелестными красками. Он украшает одежду, как ему нравится. А жи-

43]). [«Он уважительно приподнялся, чтобы сесть в постели, во всех подробностях описал ему свой недуг и посетовал, что провинился перед Богом и людьми, потому что не сделал в искусстве всего, как должно».]

[1] «Трактат о живописи» [«Trattato della Pittura»] (1909 [36]). [Ср. также I. A. Richter (1952, 330–331).]

лище его полно радостными картинами и сверкает чистотой. У него часто бывает общество — музыканты или чтецы разных красивых произведений, и их с большим наслаждением слушают без стука молотка или прочего шума».

Вполне возможно, что представление о Леонардо, излучающем веселье и радость, справедливо лишь в отношении первого, более длительного периода жизни мастера. С тех пор как закат владычества Лодовико Моро вынудил его покинуть Милан, оставить свои занятия и обеспеченное положение, чтобы вести беспокойную, не очень богатую внешними успехами жизнь вплоть до последнего убежища во Франции, наверное, блеск его расположения духа потускнел, и на передний план выступила некая странная черта его нрава. Да и становившаяся с годами все более явной перемена его интересов — от искусства к науке, — должно быть, способствовала увеличению пропасти между ним и его современниками. Все опыты, на которые, по их мнению, он тратил попусту свое время, вместе того чтобы усердно рисовать по заказам и обогащаться, как, скажем, его бывший соученик Перуджино, казались им причудливыми забавами или навлекали на него самого подозрение в том, что он служит «черной магии». В этом мы его понимаем лучше, мы, которые из его рисунков знаем, какими искусствами он занимался. В то время, когда авторитет церкви начал сменяться авторитетом античности, а беспристрастное исследование еще не было известно, он, предшественник, более того, достойный соперник Бэкона и Коперника, неизбежно уединяется. Когда он расчленял трупы лошадей и людей, строил летательные аппараты, изучал питание растений и их действие против ядов, он, разумеется, далеко отошел от комментаторов Аристотеля и приблизился к презренным алхимикам, в чьих лабораториях нашло убежище, во всяком случае в эти неблагоприятные времена, экспериментальное исследование.

Для его живописи это имело следствием то, что он неохотно брал в руки кисть, все меньше и реже рисовал, начатое, как правило, оставлял незаконченным, и его мало заботила дальнейшая судьба собственных произведений. И за это тоже его упрекали современники, для которых его отношение к искусству оставалось загадкой.

Некоторые из поздних почитателей Леонардо пытались оправдать этот порок непостоянства его характером. Они выставляют доводом: то, что порицают у Леонардо, вообще является свойством великих художников. Ведь и энергичный, одержимый работой Микеланджело тоже оставил многие свои произведения незавершен-

ными, и он был в этом столь же мало повинен, как и Леонардо в аналогичном случае. Да и иные картины оставались не такими уж незавершенными, как он утверждал. То, что дилетанту уже кажется шедевром, создателю произведения искусства по-прежнему кажется неудовлетворительным воплощением его замыслов; ему мерещится совершенство, которое он всякий раз робеет передать в изображении. Но меньше всего годится делать ответственным художника за конечную судьбу, постигающую его творения.

Какими бы обоснованными ни были иные из этих оправданий, целиком положение вещей, с которым мы сталкиваемся в случае Леонардо, они все-таки не покрывают. Мучительная борьба с произведением, окончательное бегство от него и равнодушие к его дальнейшей судьбе, возможно, повторяются у многих других художников; но, несомненно, Леонардо проявлял это поведение в наивысшей степени. Эдм. Сольми (1910, 12) цитирует высказывание одного из его учеников: *«'areva, qhe ad ogni ora tremasse, quando si poneva a dipingere, e perı non diede mai fine ad alcuna cosa cominciata, considerando la grandezza dell arte, tal che egli scorgeva errori in quelle cose, che ad altri parevano miracoli»*[1]. Его последние картины, «Леда», «Мадонна ди Сант-Онофрио», «Вакх» и «Сан Джиованни Батиста Джиоване» остались неоконченными, *«come quasi intervenne di tutte le cose sue...»*[2] Ломаццо, изготовивший копию «Тайной вечери», в одном сонете сослался на известную неспособность Леонардо написать что-либо до конца:

Protogen che il penel di sue pitture
Non levava, agguaglio il Vinci Divo,
Di ogni opera non u finita pure[3].

Медлительность, с которой работал Леонардо, стала вошла в поговорку. «Тайную вечерю» в монастыре Санта Мария делла Грацие в Милане он писал после самых основательных предварительных занятий три года. Один современник, новеллист Маттео Банделли, который тогда, будучи молодым монахом, жил в мона-

---

[1] [«Казалось, он каждый раз дрожал от возбуждения, когда брал в руки кисть, чтобы начать писать, и все же не считал завершенной ни одну из начатых им работ, ибо имел об искусстве столь возвышенное мнение, что находил ошибки там, где другие видели чудо искусства».]

[2] [«Как это случилось почти со всеми его работами...»]

[3] [«Протоген, никогда не отрывавший кисти от своих картин, равен божественному Винчи, никогда не могшему что-либо завершить».] По: Scognamiglio. (1900 [112]).

стыре, рассказывает, что Леонардо часто уже рано утром взбирался на подмостки, чтобы до самых сумерек не выпускать кисти из руки, забывая про еду и питье. Затем проходили дни, когда он до нее не дотрагивался, иногда он часами простаивал перед картиной и довольствовался внутренним ее созерцанием. В другой раз он приезжал из двора миланского замка, где работал над моделью конной статуи Франческо Сфорца, прямиком в монастырь, чтобы сделать пару мазков кистью на фигуре, а затем незамедлительно отправлялся назад[1]. Портрет Моны Лизы, супруги флорентийца Франческо дель Джокондо, он, по сведениям Вазари, писал четыре года, так и не сумев довести ее до полного завершения, с чем, похоже, согласуется и то обстоятельство, что картина не была отослана заказчику, а осталась у Леонардо, взявшего ее с собой во Францию[2]. Купленная королем Франциском I, она представляет собой сегодня одно из величайших сокровищ Лувра.

Если эти сообщения о методе работы Леонардо сопоставить со свидетельством сохранившихся о нем чрезвычайно многочисленных очерков и исследований, самым разным образом варьирующих каждый мотив, встречающийся в его картинах, то мнение, будто черты небрежности и непостоянства оказали хотя бы малейшее влияние на отношение Леонардо к своему искусству, придется отбросить. Напротив, отмечают совершенно исключительную углубленность, богатство возможностей, выбор между которыми делается лишь после долгих колебаний, требования, которые едва ли можно удовлетворить, и торможение в процессе реализации, которое, собственно говоря, не объясняется также и тем, что художник неизбежно не дотягивает до своего идеального намерения. Медлительность, с давних пор бросавшаяся в глаза в работе Леонардо, оказывается симптомом этого торможения, предвестником наступившего позднее отдаления от живописи[3]. Именно она предопределила и незаслуженную судьбу «Тайной вечери». Леонардо не сумел освоиться с фресковой живописью, требовавшей быстрой работы, пока еще влажен грунт; поэтому он выбрал масляные краски, высыхание которых позволяло ему по настроению и неспешно оттягивать завершение картины. Но эти краски отслаивались от грунта, на ко-

---

[1] W. v. Seidlitz (1909, т. 1, 203).

[2] v. Seidlitz (1909, т. 2, 48).

[3] W. Pater [1873, 100] *Die Renaissance*. Перевод с английского. Второе издание, 1906. «Тем не менее несомненно, что в определенный отрезок жизни он почти перестал быть художником».

торый они были нанесены и который отделял их от стены; к этому добавились изъяны стены и судьбы самого помещения, чтобы, как многим казалось, предрешить неминуемую гибель картины[1].

Из-за неудачи сходного технического эксперимента, по-видимому, гибнет картина «Битва при Ангиари», которую в соперничестве с Микеланджело он начал писать позднее на стене Sala del Consiglio и тоже бросил незавершенной на произвол судьбы. Здесь обстоит дело так, будто посторонний интерес, интерес экспериментатора, вначале усилил художественный, чтобы затем навредить произведению искусства.

Характер Леонардо как человека обнаруживает еще и некоторые другие необычные черты и кажущиеся противоречия. В нем вроде бы несомненны некоторая бездеятельность и безразличие. В то время, когда любой индивид пытается добиться самого широкого простора для своей деятельности, для чего нельзя обойтись без проявления энергичной агрессии против других, он обращал на себя внимание спокойным миролюбием, уклонением от всякого соперничества и споров. Он был мягким и добрым со всеми, будто бы отвергал мясную пищу, поскольку считал несправедливым лишать животных жизни, и доставлял себе особое удовольствие тем, что даровал свободу птицам, купленным им на рынке[2]. Он осуждал войну и кровопролитие и называл человека не столько царем животного мира, сколько наизлейшим из диких зверей[3]. Но эта женская чувствительность не препятствовала ему сопровождать осужденного преступника по дороге на казнь, чтобы изучать его искаженные страхом гримасы и зарисовывать их в своем дневнике, не мешала делать наброски самого жестокого наступательного оружия и в качестве главного военного инженера поступить на службу к Цезарю Борджиа. Он часто казался словно безразличным к добру и злу, или к нему нужно было подходить с особой меркой. В важной должности он участвовал в походе Цезаря, сделавшем этого самого беспощадного и вероломного из всех врагов владельцем Романьи. Ни одна строка в записях Леонардо не выдает критики или одобрения событий тех дней. Здесь никак нельзя полностью отмести сравнения с Гёте во время французской кампании.

---

[1] Об истории реставрации и попытках спасения см. у фон Зейдлица (1909, т. 1 [205 и далее]).

[2] E. Müntz (1899, 18). (Письмо одного современника из Индии к Медичи намекает на эту особенность Леонардо. По: J. P. Richter [1939, т. 2, 103–104, прим.].)

[3] F. Bottazzi (1910, 186).

Если биографическое исследование действительно хочет прийти к пониманию душевной жизни своего героя, то оно не вправе, как это случается в большинстве биографий, из такта или из чопорности обойти молчанием сексуальную деятельность, половое своеобразие исследуемого. Нам немногое известно на этот счет у Леонардо, но это немногое многозначительно. В те времена, когда безграничная чувственность боролась с мрачной аскезой, Леонардо был примером холодного отвержения сексуальности, которое нельзя было ожидать у художника и человека, изображающего женскую красоту. Сольми[1] цитирует следующую принадлежащую ему фразу, характеризующую его фригидность: «Акт зачатия и все, что с ним связано, настолько отвратительны, что люди вскоре вымерли бы, не будь это стародавним обычаем и если бы к тому же не было милых лиц и чувственных предрасположений». Оставшиеся после него сочинения, которые разбирают не только наивысшие научные проблемы, но и содержат невинные забавы, едва ли кажущиеся достойными такого великого ума (аллегорическую историю природы, шванки, пророчества[2]), настолько целомудренные — хочется сказать: воздержанные, — что и сегодня вызвали бы удивление в произведении художественной литературы. Они настолько решительно избегают всего сексуального, как будто единственно эрос, сохраняющий все живое, не представляет собой достойного материала для жажды знания исследователя[3]. Известно, как часто великие художники находят удовольствие в том, чтобы изливать свои фантазии в эротических и даже грубо непристойных изображениях; от Леонардо, напротив, нам досталось лишь несколько анатомических рисунков внутренних гениталий женщины, положение плода в утробе матери и т. п.[4]

---

[1] Solmi (1908 [24]).

[2] Marie Herzfeld (1906).

[3] Возможно, собранные им шванки — *belle facezie,* — которых не имеется в переводе, составляют здесь исключение, впрочем, совсем несущественное. Ср. Herzfeld (1906, CLI). [Это упоминание Эроса, «сохраняющего все живое», по-видимому, является предвосхищением термина «эрос», каким его ввел Фрейд десять лет спустя в почти тех же словах в качестве общего обозначения сексуальных влечений в противоположность влечению к смерти. См., например, «По ту сторону принципа удовольствия» (1920*g*), *Studienausgabe,* т. 3, с. 259, с. 262.]

[4] [Примечание, добавленное в 1919 году.] Рисунок Леонардо, который изображает половой акт в анатомическом сагиттальном разрезе и который, конечно же, нельзя назвать непристойным, позволяет увидеть некоторые странные ошибки, обнаруженные доктором Р. Райтлером (1917) и рассмотренные им в духе здесь данной характеристики Леонардо [ср. рис.1]: «И это исполинское влечение исследователя целиком и полностью отказало при изображении акта зачатия — само собой разумеется, лишь вследствие еще большего его сексуального вытес-

Сомнительно, чтобы Леонардо когда-либо обнимал в любви женщину; да и об интимной душевной связи с женщиной, какая была у Микеланджело с Витторией Колонной, ничего не известно. Когда, еще будучи учеником, он жил в доме своего учителя Верроккьо, на

нения. Мужское тело представлено во всей фигуре, женское нарисовано только частично. Если непредвзятому зрителю показать воспроизведенный здесь рисунок так, чтобы за исключением головы все находящиеся ниже части были скрыты, то с уверенностью можно ожидать, что голова будет принята за женскую. Волнистые локоны, спадающие как на переднюю часть головы, так и вдоль спины примерно до четвертого или пятого позвонка, определенно характеризуют голову больше как женскую, нежели как мужскую.

Женская грудь обнаруживает два недостатка, а именно: во-первых, в художественном отношении ибо ее контуры представляют собой зрелище некрасиво свисающей дряблой груди, а во-вторых, также в анатомическом смысле, ибо исследователю Леонардо очевидно, его сексуальная защита мешала хотя бы раз внимательно присмотреться к соску кормящей женщины. Если бы он это сделал, то должен был бы заметить, что молоко вытекает из различных, отделенных друг от друга выводных протоков. Леонардо же нарисовал лишь один-единственный канал, глубоко уходящий в брюшную полость, и, вероятно, по мнению Леонардо, получающий молоко из *Cysterna chyli*, возможно, также каким-то образом связанный с сексуальными органами. Правда, нужно учесть, что изучение внутренних органов человеческого тела в те времена было крайне затруднено, поскольку вскрытие умерших рассматривалось как осквернение трупов и строжайше каралось. Поэтому весьма сомнительно, что Леонардо, располагавшему лишь весьма незначительным материалом вскрытий, было вообще что-либо известно о существовании лимфатического резервуара в брюшной полости, хотя в своем рисунке он, несомненно, изображает брюшную полость, которую нужно толковать именно так. Но то, что он нарисовал молочный канал еще глубже уходящим вниз вплоть до внутренних сексуальных органов, заставляет предположить, что он пытался изобразить совпадение во времени начала выделения молока с окончанием беременности также и с помощью видимых анатомических взаимосвязей. Если мы теперь хотим оправдать также и недостаточные знания художником анатомии ссылкой на условия его времени, то все же бросается в глаза, что Леонардо столь небрежно обошелся именно с женскими гениталиями. Пожалуй, можно узнать вагину и обозначение *Portio uteri,* но сама матка прорисована совершенно путаными линиями.

И наоборот, мужские гениталии Леонардо изобразил гораздо правильнее. Так, например, он не ограничился рисунком яичка, но и совершенно правильно включил в эскиз придаток яичка.

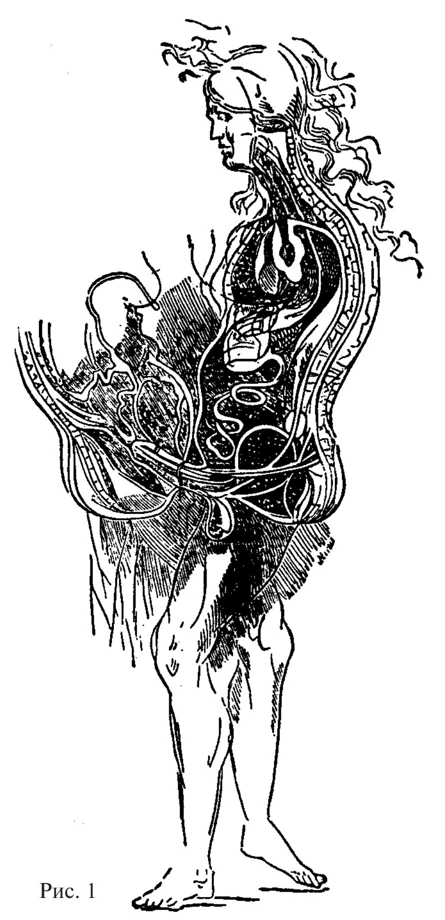
Крайне удивительна поза, в которой Леонардо изображает коитус. Имеются картины и рисунки выдающихся художников, изображающие *coitus a tergo, a latere* и т. д., но нарисовать половой акт в положении стоя — тут, пожалуй, в качестве причины этого одиночного, чуть ли не гротескного изображения следует предположить особенно сильное сексуальное вытеснение. Когда хотят получить удовольствие, то обычно это делают с как можно большим удобством для себя. Это, конечно, относится к обоим первичным влечениям, к голоду и любви. Большинство народов древнего мира за трапезой принимали лежачее положение, а при коитусе сегодня обычно ложатся так же удобно, как это делали наши предки. Через положение лежа в известной мере выражается желание пребывать в желанной ситуации на протяжении долгого времени.

Да и черты лица женоподобной головы мужчины обнаруживают прямо-таки нескрываемое недовольство. Брови нахмурены, взгляд с выражением бояз-

него вместе с другими молодыми людьми поступил донос по поводу запретных гомосексуальных отношений, окончившийся его оправданием. По-видимому, он попал под это подозрение из-за того, что пользовался в качестве модели мальчиком, имевшим дурную славу[1].

ни направлен в сторону, губы сжаты, а их уголки опущены вниз. В этом лице поистине нельзя распознать ни удовольствия от дарования любви, ни блаженства самоотдачи; оно выражает лишь недовольство и отвращение.

Но самое грубое ошибочное действие Леонардо совершил при рисовании обеих нижних конечностей. Нога мужчины, собственно, должна быть правой; раз Леонардо изображал акт зачатия в форме анатомического сагиттального разреза, то, разумеется, левая мужская нога должна была быть помещена поверх плоскости изображения, и наоборот, по этой же причине мужская нога должна была принадлежать левой стороне. Фактически же Леонардо перепутал женскую и мужскую. Фигура мужчины имеет левую, фигура женщины — правую ногу. В этой перестановке легче всего сориентироваться, если подумать, что большие пальцы принадлежат внутренней стороне ног.


Рис. 1

Из одного этого анатомического рисунка можно было бы сделать вывод о вытеснении либидо, чуть ли не приводящем в замешательство великого художника и исследователя».

[Здесь в 1923 году Фрейд добавил:] Разумеется, это описание Райтлера подверглось критике: недопустимо из небрежно сделанного рисунка делать такие серьезные выводы, и еще не установлено, действительно ли части рисунка принадлежат друг другу.

[Воспроизведенный здесь анатомический рисунок, проанализированный Райтлером и считавшийся им (и вследствие этого также Фрейдом) оригиналом Леонардо, на самом деле, как потом выяснилось, является репродукцией литографии Верта, которая в свою очередь была опубликована в 1830 году в качестве копии обнаруженного в 1812 году эстампа Бартолоцци. Бартолоцци дорисовал ноги, не изображенные Леонардо, а Верт добавил облику мужчины угрюмое выражение. На оригинальном рисунке Леонардо, который находится в Виндзорском замке (*Quaderni d'Anatomia,* III folio, 3 v.), лицо выражает спокойное, нейтральное настроение.]

[1] К этому инциденту, согласно Сконьямильо (1900, 49), относится туманное и даже по-разному трактуемое место из «Codex Atlanticus»: *«Quanto io feci Domeneddio*

В качестве наставника он окружал себя красивыми мальчиками и юношами, которых брал в ученики. Последний из этих учеников, Франческо Мельци, сопровождал его во Францию, оставался с ним до самой его смерти и был введен им в наследование. Не разделяя уверенности его современных биографов, которые отвергают возможность сексуального общения между ним и его учениками, разумеется, как беспочвенное посрамление великого мужа, гораздо более вероятным следует считать, что нежные отношения Леонардо с молодыми людьми, жившими по тогдашним правилам ученичества вместе с ним, не выливались в половые действия. Нельзя ему также приписывать и высокую степень сексуальной активности.

Своеобразие этой чувственной и половой жизни можно понять в соединении с двойственной натурой Леонардо как художника и исследователя лишь единственным образом. Из биографов, которым психологические воззрения зачастую весьма далеки, насколько я знаю, лишь один, Эдм. Сольми, приблизился к решению загадки; однако один писатель, избравший Леонардо героем большого исторического романа, Дмитрий Сергеевич Мережковский, построил свое описание именно на таком понимании необыкновенного человека и выразил свою точку зрения, пусть и не без прикрас, но все же наглядно, художественным образом[1]. Сольми рассуждает о Леонардо: «Однако неутолимое желание познать все, что его окружает, и с холодным превосходством постичь глубочайшую тайну всего совершенного обрекало творения Леонардо всегда оставаться незаконченными»[2]. В одной статье «Conference Florentine» цитируется высказывание Леонардо, выражающее его кредо и дающее ключ к пониманию его существа:

«Nessuna cosa si pum amare nu odiare, se prima non si ha cognition di quella»[3].

То есть: никто не вправе что-либо любить или ненавидеть, не познав основательно его сути. И то же самое Леонардо повторяет в одном месте трактата о живописи, где он, похоже, защищается от упрека в безбожии:

---

putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande, voimi farete peggio». [«Когда Бога, Господа, я изобразил новорожденным, ты бросил меня в тюрьму, если теперь я изображу его взрослым, ты поступишь со мной еще хуже».]

[1] Мережковский [1902]: «Леонардо да Винчи». (Немецкий перевод, 1903.) Центральная часть большого романа-трилогии, озаглавленного «Христос и Антихрист». Две другие части называются «Юлиан Отступник» и «Петр Великий и Алексей».

[2] Solmi (1908, 46).

[3] Bottazzi (1910, 193) [J. P. Richter (1939, т. 2, 244)].

«Такие хулители пусть помолчат. Ибо тот (образ действий) — это средство узнать творца столь многих удивительных вещей, а этот — способ полюбить такого великого выдумщика. Ибо поистине большая любовь проистекает из великого знания любимого предмета, а если ты его знаешь мало, то будешь или мало его любить, или вообще полюбить не сможешь...»[1]

Ценность этих высказываний Леонардо нельзя искать в том, что они сообщают важный психологический факт, ибо то, что они утверждают, несомненно, является ложным, и Леонардо должен был это знать так же хорошо, как и мы. Неверно, что люди ожидают — любить или ненавидеть, — пока не изучили и не узнали суть предмета, к которому эти аффекты относятся, скорее, они любят импульсивно по эмоциональным мотивам, ничего общего с познанием не имеющим и воздействие которых осознанием и размышлением в лучшем случае ослабляется. Стало быть, Леонардо мог иметь в виду только одно: то, к чему приучены люди, это не настоящая, безупречная любовь, *нужно* любить так, чтобы сдерживать аффект, подчинять его работе мысли и дать ему волю тогда после того, как он выдержал проверку мышлением. И при этом мы понимаем, что он нам хочет сказать: у него так это и происходит; для всех остальных было бы желательно, чтобы они обращались с любовью и ненавистью именно так, как он.

И похоже на то, что у него именно так и было. Его аффекты были обузданы, подчинены влечению исследователя; он не любил и не ненавидел, а задавался вопросом, откуда берется то, что он должен любить или ненавидеть, и что это означает, и поэтому вначале он должен был казаться безразличным к добру и злу, к прекрасному и уродливому. Во время этой исследовательской работы любовь и ненависть отбрасывали свои признаки и равномерно преобразовывались в мыслительный интерес. В действительности Леонардо не был бесстрастным, он не был лишен искры божьей, которая опосредствованно или непосредственно является движущей силой — *il primo motore* — всего человеческого поведения. Он только превращал страсть в жажду знаний; он предавался исследованию с той выдержкой, настойчивостью, углубленностью, которые проистекают из страсти, а на пике духовной работы, после приобретенного знания, он позволял прорваться долго сдерживаемому аффекту, свободно изливаться подобно рукаву реки, отклонившемуся от течения, после чего занимался трудом. На вершине познания, когда

[1] Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei* (в переводе Людвига, 1909, 54).

он может окинуть взором большую часть взаимосвязи, его охватывает пафос, и он восторженными словами восхваляет великолепие той части творения, которую изучил, или — в религиозном облачении — величие творца. Сольми правильно понял этот процесс преобразования у Леонардо. Процитировав подобное место, где Леонардо прославлял величественную непреложность природы (*«O mirabile nɨcessita...*[1]»), он говорит: *«θale trasfigurazione dɨlia scienza della natura in emozione, quasi direi, religiosa, ɥ uno dei tratti caratteristici de manoscritti vinciani, e si trova cento e cento volte espressa...»*[2]

За его ненасытную и неутомимую жажду исследования Леонардо называли итальянским Фаустом. Но если отрешиться от всех сомнений по поводу возможного обратного превращения исследовательского влечения в жизнелюбие, которое мы должны принять в качестве предпосылки трагедии Фауста, хотелось бы отважиться на замечание, что развитие Леонардо соприкасается с образом мыслей Спинозы.

Превращения психической движущей силы в различные формы деятельности, наверное, столь же мало конвертируемы без потерь, как и превращения физических энергий. Пример Леонардо показывает, сколько самого разного можно выявить в этих процессах. Из отсрочки — любить нечто только после того, как оно было познано, — получается замена. Человек, если он пришел к знанию, уже не любит и не ненавидит по-настоящему; он остается по ту сторону любви и ненависти. Вместо того чтобы любить, он исследует. И, возможно, поэтому жизнь Леонардо была намного бедней любовью, чем жизнь других великих людей и других художников. Возвышающие и испепеляющие по своей природе бурные страсти, в которых другие переживали самое лучшее, его, по-видимому, не затрагивали.

И еще другие последствия. Вместо того чтобы действовать, создавать, он также исследовал. Кто начал догадываться о грандиозности взаимосвязей и необходимостей мира, тот легко теряет свое собственное маленькое «я». Погрузившись в восхищение, поистине став смиренным, человек легко забывает о том, что сам является частью тех действующих сил и что можно попытаться в меру собственных сил изменить частичку того неизбежного течения мира, мира, в котором малое все же не менее удивительно и не менее значимо, чем большое.

---

[1] [«О чудная необходимость...»]

[2] [«Такое преобразование естествознания в чувство, которое можно назвать чуть ли не религиозным, является характеристикой рукописей Леонардо, что можно доказать на сотнях и сотнях примеров».] Solmi (1910, 11).

Возможно, как полагает Сольми, Леонардо начал исследовать, служа своему искусству[1], он трудился над свойствами и законами света, красок, теней, перспективы, чтобы добиться мастерства в подражании природе и указать этот же путь другим. Вероятно, уже тогда он переоценивал значение этих знаний для художника. Затем это подвигло его, по-прежнему повинуясь художественной потребности, заняться исследованием объектов живописи, животных и растений, пропорций человеческого тела, перейти от их внешних свойств к знанию об их внутреннем строении и их жизненных функциях, которые тоже выражаются в их внешнем виде и требуют от искусства изображения. И в конце концов чрезмерно усилившееся влечение настолько его увлекло, что он порвал со связью с требованиями своего искусства и в результате открыл общие законы механики, разгадал историю отложений и окаменений в Арнотале и смог крупными буквами занести в свою книгу вывод: *Il sole non si move*[2]. Свои исследования он распространил почти на все области естествознания, будучи в каждой отдельной из них первооткрывателем или, по меньшей мере, предсказателем и следопытом[3]. И все же его жажда знаний была направлена на внешний мир, от изучения душевной жизни людей она держала его несколько вдалеке; в «Academia Vinciana» [с. 150], для которой он нарисовал искусно переплетенные эмблемы, было мало места для психологии.

Когда же затем он попытался от исследования вернуться обратно к занятию искусством, из которого исходил, то ощутил помеху из-за новой установки своих интересов и изменившегося характера своей психической работы. В картине его прежде всего интересовала одна проблема, а за нею он обнаруживал бесчисленное множество других проблем, как это ему было привычно в бесконечном и нескончаемом исследовании природы. Он уже не заставлял себя ограничивать свои притязания — обособить произведение искусства, вырвать его из великой взаимосвязи, к которой, как было ему известно, оно принадлежит. После изматывающих

---

[1] Solmi (1910, 8): *«Leonardo aveva posta, corne regola al pittore, lo studio della natura... poi la passione dello studio era divenuta dominante, egli aveva voluto acquistare non piщ la scienza per l'arte, ma la scienza per la scienza»*. [«Сначала Леонардо установил правилом для художников изучение природы... но затем надо всем возобладала жажда знаний, и он хотел теперь приобретать знания уже не ради искусства, а ради науки».]

[2] [«Солнце не движется». *Quaderni d'Anatomia,* 1–6, Royal Library, Windsor, V, 25.]

[3] См. перечисление его научных достижений в прекрасном биографическом введении Марии Херцфельд (1906), в отдельных эссе «Conferenze Florentine» (1910) и в других местах.

усилий выразить в нем все, что связывалось с ним в его мыслях, ему приходилось бросать его на произвол судьбы незаконченным или объявлять незавершенным.

Некогда художник взял себе на службу исследователя как подручного, теперь же слуга стал сильнее своего господина и его подавил.

Если в картине характера человека мы обнаруживаем одно-единственное чрезмерно выраженное влечение, как у Леонардо — жажду знаний, то для объяснения мы ссылаемся на особые задатки, об органической, вероятно, обусловленности которых по большей части нам пока еще ничего конкретного не известно. Однако благодаря нашим психоаналитическим исследованиям, проведенным на нервнобольных, мы склонны к двум дальнейшим предположениям, подтверждение которых нам хочется найти в каждом отдельном случае. Мы считаем вероятным, что то чрезмерно сильное влечение проявляется уже в самом раннем детстве человека и что его господство обусловлено впечатлениями детской жизни, и, кроме того, мы предполагаем, что для его усиления первоначально он привлекал силы сексуального влечения и поэтому впоследствии оно может представлять часть сексуальной жизни. Такой человек, к примеру, стал бы исследовать с той страстной самоотдачей, которой другой человек наделяет свою любовь, и вместо того, чтобы любить, он мог бы исследовать. Вывод о сексуальном усилении влечения мы отважились бы сделать не только в отношении исследовательского влечения, но и в большинстве других случаев, когда то или иное влечение особенно интенсивно.

Наблюдение за повседневной жизнью людей нам показывает, что большинству из них удается направить весьма значительную часть сил своего сексуального влечения на профессиональную деятельность. Сексуальное влечение особенно пригодно для оказания такого содействия, поскольку обладает способностью сублимации, то есть оно в состоянии поменять свою ближайшую цель на другую, при случае более высоко оцениваемую и не сексуальную. Мы считаем этот процесс доказанным, если история детства, то есть история душевного развития человека, нам показывает, что чрезмерно сильное влечение в детстве служило сексуальным интересам. Дальнейшее подтверждение мы находим тогда, когда в зрелые годы в сексуальной жизни обнаруживается заметный упадок, словно часть сексуальной деятельности теперь заменилась активностью чрезмерно сильного влечения.

Применение этих предположений к случаю чрезмерно сильного исследовательского влечения, по-видимому, подвержено особым труд-

ностям, поскольку детям-то как раз и не хотелось бы приписывать ни этого серьезного влечения, ни достойных внимания сексуальных интересов. Между тем эти трудности легко устранить. О любознательности маленьких детей свидетельствует их неустанное желание задавать вопросы, кажущееся взрослому загадочным, пока он не начинает понимать, что все эти вопросы — лишь околичности и что они никогда не могут закончиться, поскольку ребенок заменяет ими всего лишь один вопрос, который все-таки не задает. Если ребенок стал старше и более разумным, то это проявление любознательности зачастую неожиданно обрывается. Однако полное объяснение дает нам психоаналитическое исследование, показывая нам, что многие, возможно, большинство, во всяком случае наиболее одаренные дети примерно с третьего года жизни переживают период, который можно назвать периодом *инфантильного сексуального исследования*. Насколько мы знаем, у детей этого возраста любознательность пробуждается не спонтанно, а под впечатлением от одного важного события, под влиянием имеющих место или ожидаемых переживаний, связанных с внушающим тревогу рождением братика или сестрички, в котором ребенок усматривает угрозу своим эгоистическим интересам. Исследование направлено на вопрос, откуда берутся дети, как будто ребенок ищет средства и способы предотвратить столь нежелательное событие. Мы с удивлением узнали, что ребенок не верит даваемым ему сведениям, например, энергично отвергает столь остроумную в мифологическом отношении басню об аисте, что этим актом недоверия он обозначает свою умственную самостоятельность, зачастую оказывается в первом противоречии со взрослыми и, собственно говоря, никогда больше уже не прощает им того, что его обманывали по этому поводу. Он исследует собственными путями, догадывается о пребывании ребенка в утробе матери и, движимый побуждениями собственной сексуальности, создает себе представления о происхождении ребенка от еды, его рождении через кишечник, о с трудом постижимой роли отца и уже тогда догадывается о существовании сексуального акта, кажущегося ему чем-то враждебным и насильственным. Но подобно тому, как его собственная сексуальная конституция еще не доросла до задачи зачатия детей, точно так же и его исследование вопроса, откуда берутся дети, неминуемо завязнет и будет отброшено как то, чего нельзя завершить. По всей видимости, впечатление от этой неудачи при первом испытании интеллектуальной самостоятельности оказывается стойким и глубоко удручающим[1].

[1] В подкрепление этих кажущихся неправдоподобными утверждений возьмем вывод из «Анализа фобии пятилетнего мальчика» (1909*b*) и из аналогичных на-

Если период инфантильного сексуального исследования оказался завершен из-за всплеска энергичного сексуального вытеснения, то для дальнейшей судьбы исследовательского влечения вследствие его предшествующей связи с сексуальными интересами возникают три разных возможности. Либо исследование разделяет судьбу сексуальности, любознательность остается отныне заторможенной, а свободное проявление интеллекта, возможно, оказывается ограниченным на всю жизнь, особенно если в течение короткого времени после этого дает о себе знать мощное религиозное торможение мышления, обусловленное воспитанием. Это — тип невротического торможения. Мы очень хорошо понимаем, что приобретенная таким образом слабость мышления оказывает действенную помощь вспышке невротического заболевания. При втором типе интеллектуальное развитие достаточно сильно, чтобы противостоять воздействующему на него сексуальному вытеснению. Через какое-то время после упадка инфантильного сексуального исследования, когда интеллект окреп, он, памятуя о старой связи, предлагает свою помощь, чтобы обойти сексуальное вытеснение, и подавленное сексуальное исследование возвращается из бессознательного в виде навязчивых размышлений, хотя искаженное и несвободное, но достаточно сильное, чтобы сексуализировать само мышление и окрашивать интеллектуальные операции удовольствием и страхом перед собственными сексуальными процессами. Исследование становится здесь сексуальной деятельностью, зачастую исключительной, чувство освобождения в мыслях, просветления, занимает место сексуального удовлетворения; но невозможность завершения — свойство детского исследования — повторяется также и в том, что это резонерство никогда не заканчивается, а желанное интеллектуальное чувство разрешения все больше отодвигается вдаль.

Третий, самый редкий и самый совершенный, тип благодаря особым задаткам избегает торможения мышления, равно как и невротического навязчивого мышления. Хотя сексуальное вытеснение возникает также и здесь, но ему не удается отправить в бессознательное парциальное влечение сексуального удовольствия,

---

блюдений. [До 1924 года эта строка гласила: «и аналогичное наблюдение в томе II» («Ежегодника психоаналитических и психопатологических исследований») — ссылка на Юнга (1910).] В статье «Об инфантильных сексуальных теориях» (1908*c*) я писал: «Однако эти раздумья и сомнения становятся образцом всей более поздней мыслительной работы над проблемами, а первая неудача действует парализующе на все последующие времена». [См. *Studienausgabe,* т. 5, с. 179.]

и либидо избегает участи вытеснения, поскольку оно с самого начала сублимируется в любознательность и в качестве подкрепления присоединяется к мощному исследовательскому влечению. Также и здесь исследование в известной степени становится навязчивостью и заменой сексуальной деятельности, но из-за полного различия лежащих в основе психических процессов (сублимация вместо прорыва из бессознательного) характер невроза отсутствует, связанность с первоначальными комплексами инфантильного сексуального исследования пропадает, и влечение может проявляться свободно, служа интеллектуальному интересу. Избегая занятия сексуальными темами, оно по-прежнему считается с сексуальным вытеснением, сделавшим его таким сильным благодаря притоку сублимированного либидо.

Если принять в расчет совпадение чрезмерно сильного исследовательского влечения у Леонардо с чахлостью его сексуальной жизни, которая ограничивается так называемой идеальной [сублимированной] гомосексуальностью, то мы будем склонны признать его образцовым случаем нашего третьего типа. Именно то, что после инфантильного проявления любознательности на службе сексуальным интересам ему затем удалось сублимировать значительную часть своего либидо в исследовательское стремление, как раз и явилось бы сутью и тайной его натуры. Но, разумеется, доказательство правильности такой точки зрения получить нелегко. Для этого нам понадобится понять душевное развитие в его первые детские годы, и кажется безрассудным надеяться на такой материал, когда сообщения о его жизни столь скудны и столь ненадежны и если, кроме того, речь идет о сведениях об отношениях, ускользающих от внимания наблюдателя даже у тех людей, которые принадлежат нашему собственному поколению.

О юности Леонардо мы знаем очень мало. Он родился в 1452 году в небольшом городке Винчи между Флоренцией и Эмполи; он был внебрачным ребенком, что, конечно же, в те времена не считалось серьезным гражданским изъяном; его отцом был мессер Пьеро да Винчи, нотариус и потомок семьи нотариусов и землепашцев, чья фамилия происходила от местечка Винчи; его мать, Катарина, — вероятно, крестьянская девушка, впоследствии вышедшая замуж за другого жителя Винчи. В истории жизни Леонардо эта мать больше никак не присутствует, и только писатель Мережковский считает, что сумел найти ее след. Единственное надежное сведение о детстве Леонардо дает служебный документ 1457 года, флорентийский налоговый кадастр, в котором среди

домочадцев семейства Винчи в качестве пятилетнего внебрачного ребенка мессера Пьеро указывается Леонардо[1]. Брак мессера Пьеро с донной Альбиерой оставался бездетным, поэтому маленький Леонардо мог воспитываться в доме своего отца. Этот отцовский дом он покинул, лишь поступив — в каком возрасте неизвестно — учеником в мастерскую Андреа дель Верроккьо. В 1472 году имя Леонардо уже значится в списке членов *«Compagnia dei Pittori»*. И это все.

[1] Scognamiglio (1900, 15).

ГЛАВА II

Один-единственный раз, насколько мне известно, Леонардо вставил в свои научные записи сообщение из своего детства. В одном месте, где речь идет о полете грифа, он неожиданно себя прерывает, чтобы последовать за всплывшим у него воспоминанием из очень раннего детства.

«Похоже, мне уже заранее было предопределено так основательно заняться грифом, ибо на ум мне приходит очень раннее воспоминание: когда я еще лежал в колыбели, ко мне приблизился гриф, открыл мне рот своим хвостом и этим своим хвостом несколько раз ткнул мне в губы»[1].

Итак, детское воспоминание, причем в высшей степени странного свойства. Странного из-за своего содержания и из-за периода жизни, в который оно помещается. То, что человек может сохранять воспоминание о своем младенческом возрасте, наверное, не так уж и невозможно, но его отнюдь нельзя считать надежным. И все-таки то, что утверждает это воспоминание Леонардо: будто бы гриф своим хвостом открыл рот ребенку, — звучит настолько неправдоподобно, настолько баснословно, что лучше предложить на наш суд другое суждение, одним махом разрешающее обе трудности. Та сцена с грифом будет не воспоминанием Леонардо, а фантазией, которую он образовал позднее и поместил в свое детство[2]. Зачастую дет-

---

[1] *«Questo scriver si distintamente del nibio par che sia mio destino, perchi nella mia prima ricordatone della mia infantia e' mi parca che, essendo io in culla, che un nibio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra». (Codex atlanticus,* F. 65 V. по: Scognamiglio [1900, 22].) [В только что процитированном тексте Фрейд приводит сделанный Херцфельдом перевод итальянского оригинала. В нем содержатся две переводческие ошибки: *«nibio»* должно означать «коршун», а не «гриф» (см. предварительное редакторское примечание, с. 89 выше), а слово *«dentro»* не переведено; правильно должно звучать не «в губы», а «между губами». Эту вторую ошибку Фрейд, впрочем, исправил сам (с. 112 ниже).]

[2] [Примечание, добавленное в 1919 году:] Хавелок Эллис в доброжелательной рецензии на данное сочинение возразил против вышеизложенной точки зрения, что это воспоминание Леонардо вполне могло иметь реальное основание, поскольку детские воспоминания очень часто простираются гораздо дальше, чем мы привыкли думать. Крупная птица не обязательно должна была быть грифом. Я охотно с этим соглашаюсь и, чтобы уменьшить трудность, хочу выдви-

ские воспоминания людей не имеют другого происхождения; они, в отличие от сознательных воспоминаний из зрелого возраста, вообще не фиксируют и не повторяют пережитое, а лишь извлекаются в более позднее время, когда детство уже миновало, при этом изменяются, фальсифицируются, ставятся на службу более поздним тенденциям, а потому в общем и целом их нельзя строго отделять от фантазий. Быть может, их природу нельзя будет объяснить лучше, чем если подумать о форме и способе, какими у древних народов возникла историография. Покуда народ был мал и слаб, он не помышлял о том, чтобы писать свою историю; люди обрабатывали почву своей страны, защищали свое существование от соседей, пытались отнять у них землю и добиться богатства. Это было героическое и неисторическое время. Затем наступило другое время, в котором люди стали себя сознавать, почувствовали себя богатыми и сильными, и тут возникла потребность узнать, откуда они пришли и как развивались. Историография, которая начала записывать текущие события, бросила взгляд также и назад в прошлое, собрала традиции и сказания, истолковала пережитки былых времен в нравах и обычаях и таким образом создала историю доисторического времени. Было неизбежным, что эта предыстория стала скорее выражением мнений и желаний настоящего, нежели отображением прошлого, ибо многое из памяти народа выпало, другое исказилось, иной след прошлого был неверно истолкован в духе современности и, кроме того, историю писали ведь не по мотивам объективной любознательности, а лишь потому, что хотели повлиять на своих современников, подстегнуть их, возвысить или указать на их недостатки. Сознательную память человека о событиях своего зрелого возраста вполне тут можно сравнить с той историографией [являвшейся хроникой текущих событий], а его детские воспоминания по их возникновению и надежности действительно соответствуют истории доисторических времен народа, изготовленной задним числом и тенденциозно.

нуть гипотезу, что мать наблюдала за визитом крупной птицы к своему ребенку, которую она вполне могла счесть важным предзнаменованием, и впоследствии не раз рассказывала об этом ребенку и тот поэтому мог сохранить воспоминание об этом рассказе, а впоследствии, как это часто бывает, спутать его с воспоминанием о том, что было пережито им самим. Однако эта поправка не наносит ущерб достоверности моего изложения. Созданные позднее фантазии людей о своем детстве, как правило, даже опираются на незначительные фактические детали этого в остальном позабытого доисторического времени. Поэтому требовался все же тайный мотив, чтобы извлечь реальную мелочь и придать ей такую форму, как это произошло у Леонардо с птицей, названной грифом, и ее странными действиями.

Если, стало быть, рассказ Леонардо о грифе, навестившем его в колыбели, является всего лишь запоздало рожденной фантазией, то, быть может, покажется, что едва ли стоит на нем далее останавливаться. Ведь для его объяснения можно было бы довольствоваться открыто заявившей о себе тенденцией окружить свое занятие проблемой полета птиц ореолом предопределенности судьбы. Однако таким пренебрежительным отношением мы допустили бы такую же несправедливость, как если бы походя отбросили материал сказаний, традиций и толкований в предыстории народа. Вопреки всем искажениям и разногласиям ими все же представлена реальность прошлого; эти искажения — то, что создал народ из событий своего доисторического времени, находясь во власти когда-то могущественных, да и сегодня по-прежнему действенных мотивов, и только благодаря знанию всех действующих сил можно было бы упразднить искажения, и тогда за этим мифическим материалом можно было бы обнаружить историческую истину. То же самое относится к детским воспоминаниям или фантазиям отдельного человека. Нельзя считать безразличным, что́ человек, как ему кажется, вспоминает о своем детстве; как правило, за остатками воспоминаний, непонятными ему самому, скрываются бесценные свидетельства самых важных тенденций в его

[1] [Примечание, добавленное в 1919 году:] С того времени я попытался таким же образом использовать непонятное детское воспоминание в случае еще одного великого человека. В жизнеописании Гёте («Поэзия и правда»), составленном им примерно на шестидесятом году жизни, на первых страницах сообщается, как он по наущению соседей выбросил в окно на улицу мелкую и крупную глиняную посуду, в результате чего она разлетелась на куски, и это — единственная сцена из его самого раннего детства, о которой он сообщает. Полная безотносительность ее содержания, ее соответствие с детскими воспоминаниями некоторых других людей, ничем особо великим не ставших, а также то обстоятельство, что в этом месте Гёте не вспомнил о братике, при рождении которого ему было три года и девять месяцев, а при его смерти — почти десять лет, побудили меня предпринять анализ этого детского воспоминания. (Правда, он упоминает этого ребенка позднее, где останавливается на многочисленных заболеваниях в детском возрасте.) При этом я надеялся суметь заменить его чем-то другим, что лучше включилось бы в контекст повествования Гёте и по своему содержанию было бы достойно того, чтобы сохраниться в памяти и занять надлежащее место в жизнеописании. Небольшой анализ («Детское воспоминание из “Поэзии и правды”» (1917*b*) [в этом томе, с. 257]) позволил затем признать выбрасывание посуды магическим действием, направленным против досаждающего незваного гостя, а в том месте, где сообщалось о происшествии, оно должно было означать торжество из-за того, что второй сын не смог надолго помешать сердечным отношениям Гёте со своей матерью. Самое раннее, сохранившееся в таком облачении детское воспоминание касается матери — у Гёте, равно как и у Леонардо, — что в этом странного? [В издании 1919 года вместо фразы

душевном развитии[1]. Поскольку теперь в виде психоаналитических техник мы обладаем превосходным вспомогательным средством, чтобы извлечь на свет это скрытое, нам будет позволено попытаться заполнить пробелы в истории жизни Леонардо анализом его детской фантазии. Если при этом мы не достигнем удовлетворительной степени надежности, то должны будем утешиться тем, что многим другим исследованиям великого и загадочного человека была уготована не лучшая участь.

Если же мы посмотрим на фантазию Леонардо о грифе глазами психоаналитика, то она недолго будет казаться нам странной; мы помним, что часто, к примеру в сновидениях, обнаруживали нечто подобное, а потому мы можем позволить себе перевести эту фантазию из присущего ей языка в общепонятные слова. В таком случае перевод нацелен на эротическое. Хвост, *«coda»,* — это один из самых известных символов и замещающих обозначений мужского члена, в итальянском не меньше, чем в других языках; сохранившаяся в фантазии ситуация, что гриф открывает ребенку рот и проворно орудует в нем[1] хвостом, соответствует представлению о фелляции, о сексуальном акте, при котором член вводится в рот используемого человека. Довольно странно, что эта фантазия сама по себе носит совершенно пассивный характер; она походит также на известные сновидения и фантазии женщин или пассивных гомосексуалистов (в сексуальном сношении играющих женскую роль).

Пусть читатель тут сдержится и в разгорающемся возмущении не откажется последовать за психоанализом, потому что уже при первом своем применении он идет к непростительному поношению памяти великого и чистого человека. Все-таки очевидно, что это возмущение никогда не сможет нам подсказать, что означает детская фантазия Леонардо; с другой стороны, Леонардо недвусмысленным образом признается в этой фантазии, и мы не откажемся от ожидания — если угодно: предубеждения, — что такая фантазия, как и всякое творение психики, как сон, видение, бред, должна иметь то или иное значение. Поэтому давайте лучше какое-то время благосклонно внимать аналитической работе, которая своего последнего слова еще не сказала.

«а также то обстоятельство, что в этом месте Гёте не вспомнил о братике...» была фраза «а также то удивительное обстоятельство, что Гёте вообще не вспомнил о братике...» В 1923 году эта фраза приняла свою нынешнюю форму, и были добавлены следующие заключенные в скобки слова. Это изменение объясняется в примечании, добавленном в 1924 году к статье о Гёте (см. ниже с. 261).]

[1] [См. первое примечание на с.109.]

Склонность брать в рот член мужчины, чтобы его сосать, которая в буржуазном обществе причисляется к отвратительным сексуальным перверсиям, тем не менее очень часто встречается у женщин нашего времени — и, как доказывают старые произведения изобразительного искусства, также и в более ранние времена, — а в состоянии влюбленности, по-видимому, полностью утрачивает свой непристойный характер. Врач встречается с фантазиями, основывающимися на этой склонности, также у лиц женского пола, которые пришли к знанию о возможности подобного сексуального удовлетворения не из чтения «Psychopathia sexualis» Крафта-Эбинга или иных сообщений. Похоже на то, что женщинам легко самим создавать такие желания-фантазии[1]. Исследование нам также показывает, что эта столь строго запрещаемая нравами ситуация допускает самым безобидное происхождение. Она представляет собой не что иное, как переработку другой ситуации, в которой все мы когда-то чувствовали себя уютно, когда в грудном возрасте (*«essendo io in culla»*[2]) брали в рот сосок груди матери или кормилицы и сосали его. Органическое впечатление от этого первого удовольствия в жизни, наверное, оставило неизгладимый след; когда ребенок позднее знакомится с выменем коровы, которое по своей функции равнозначно грудному соску, но по своей форме и расположению под нижней частью живота — пенису, он делает первый шаг к последующему образованию той непристойной сексуальной фантазии[3].

Теперь мы понимаем, почему Леонардо перемещает воспоминание о мнимом происшествии с грифом в период своего младенчества. Ведь за этой фантазией скрывается не что иное, как реминисценция о сосании материнской груди — или кормлении грудью, — о по-человечески красивой сцене, которую он подобно многим другим художникам попытался изобразить кистью в образе Божьей матери и ее ребенка. Однако мы хотим придерживаться и того, чего пока еще не понимаем: что эта одинаково значимая для обоих полов реминисценция была переработана взрослым Леонардо в пассивную гомосексуальную фантазию. Оставим пока в стороне вопрос, какая взаимосвязь соединяет, ска-

---

[1] См. в этой связи «Фрагмент анализа одного случая истерии» (1905*e*) [*Studienausgabe,* т. 6, с. 125–126].

[2] [«Когда я лежал в колыбели». См. выше прим. 1, с. 109.]

[3] [Ср. анализ «маленького Ганса» (1909*b*), *Studienausgabe,* т. 8, с. 15.]

жем, гомосексуальность с сосанием материнской груди, и просто напомним о том, что предание действительно характеризует Леонардо как человека с гомосексуальными чувствами. Причем нам безразлично, обоснованны или нет те обвинения юноши Леонардо [с. 98–99]; не реальная деятельность, а установка чувств решает для нас, должны ли мы за кем-то признать характерное свойство инверсии[1].

Прежде всего нас интересует другая непонятная черта детской фантазии Леонардо. Мы объясняем фантазию кормлением матерью и находим мать замененной грифом. Откуда происходит этот гриф и как он попадает на это место?

Тут напрашивается мысль, лежащая так далеко в стороне, что подмывает от нее отказаться. Однако в священном иероглифическом письме древних египтян мать пишется в виде рисунка грифа[2]. Эти египтяне почитали также материнское божество, изображавшееся с головой грифа или с несколькими головами, из которых по меньшей мере одна была головой грифа[3]. Имя этой богини произносилось как «Мут»; является ли звуковое сходство с нашим словом «Mutter» [«мать»] чисто случайным? Таким образом, гриф действительно имеет отношение к матери, но чем может это нам помочь? Разве вправе мы предполагать у Леонардо такое знание, если прочесть иероглифы удалось только Франсуа Шампольону (1790–1832)?[4]

Хочется поинтересоваться, каким путем древние египтяне — пусть даже они одни — пришли к тому, чтобы избрать грифа символом материнства. Религия и культура египтян была предметом научного любопытства уже у греков и римлян, и задолго до того, как мы сами сумели прочесть памятники египтян, в нашем распоряжении имелись отдельные сообщения об этом из сохранившихся сочинений классической древности, сочинений, частью принадлежавших известным авторам, таким, как Страбо, Плутарх, Аминиан Марцелл, частью носивших неизвестные имена, происхождение и время написания которых точно не установлены, как-то: «Hieroglyphica» Хораполло Нилуса и книга восточной жреческой мудрости, передававшаяся из поколения в поколение под именем бога Гермеса Трисмегиста. Из этих источников мы узнаем, что гриф слыл

---

[1] [В издании 1910 года говорится «гомосексуальности».]

[2] Horapollo, *Hieroglyphica* l, 11. Μητεα δε γραφντεζ... γυπα ζωγραφαουσιν. [«Чтобы обозначить мать... они рисуют грифа.]

[3] Roscher (1894–1897), Lanzone (1882).

[4] H. Hartleben (1906).

символом материнства, потому что считали, что существуют только грифы-самки, а самцов у этого вида птиц не бывает[1]. Естествознание древних знало также и противоположность этого ограничения; у скарабеев, по мнению египтян, которые почитали их как божественных жуков, имеются только самцы[2].

Как же должно было происходить оплодотворение грифов, если все они были только самками? Хорошее разъяснение на этот счет дает одно место у Хораполло[3]. В определенное время эти птицы застывают в воздухе, раскрывают свои влагалища и зачинают от ветра.

Теперь неожиданным образом мы пришли к тому, чтобы счесть весьма правдоподобным нечто такое, что еще совсем недавно должны были бы отбросить как абсурдное. Леонардо вполне мог знать научную сказку, которой гриф обязан тем, что его изображением египтяне писали понятие матери. Он был книгочеем, чьи интересы охватывали все области литературы и знания. В «Codex atlanticus» мы располагаем списком всех книг, которыми он обладал в определенное время[4], кроме того, многочисленными пометками о других книгах, которые он брал у друзей, и на основании выписок, сделанных Ф. Р. Рихтером [1983][5] из его записей, мы вряд ли можем переоценить объем прочитанной им литературы. В это число попадают как древние, так и современные ему труды естественнонаучного содержания. К тому времени все эти книги имелись уже в напечатанном виде, и именно Милан был для Италии центром молодого искусства книгопечатания.

Если мы теперь пойдем дальше, то натолкнемся на сообщение, которое может превратить вероятность того, что Леонардо

---

[1] «γυπα δε αρρενα ου φασι γινεσθαι ποτε, αλλα υηλειαζ απασαζ» [«Говорят, что не бывает грифов-самцов, все они женского пола». Aelian, *De Natura Animalium,* II, 46.] по: v. Römer (1903, 732).

[2] Плутарх: *Veluti scarabaeos mares tantum esse putarunt Aegyptii sic inter vultures mares non invertiri statuerunt.* [«Они думали, что бывают только скарабеи-самцы, и точно так же египтяне также считали, что грифов-самцов не встретишь». Фрейд ошибочно приписал у фразу Плутарху; в действительности речь идет о комментарии Лееманса (1835, 171) к Хораполло.]

[3] *Horapollinis Niloi Hieroglyphica,* edidit Conradus Leemans (1835). Слова, относящиеся к полу грифов гласят (с. 14): μητερα μεν επειδη αρρεν εν τουτῳ τῳ γενει των ζῳφν ουχ υπαχει. [«(Они используют рисунок грифа для изображения) матери, потому что у этого живого существа нет мужской формы». — По-видимому, здесь процитировано не то место из Хораполло. Фраза в самом тексте наводит на мысль, что имелся в виду миф об оплодотворении грифов ветром.]

[4] E. Müntz (1899, 282).

[5] Müntz, 1. с.

знал сказку о грифе, в уверенность. Лееманс, ученый издатель и комментатор Хораполло, замечает по поводу уже процитированного текста ([Leemans, 1835] 172): *«Caeterum hanc fabulam de vulturibus cupide amplexi sunt Patres Ecclesiastici, ut ita argumenta ex rerum natura petito refutarent eos, qui Vtrginis partum negabant; itaque apud omnes fere hujus rei mentio occurrit»*[1].

Итак, байка об однополости и о зачатии грифов отнюдь не осталась безразличным анекдотом, как аналогичная байка о скарабеях; отцы церкви взяли ее на вооружение, чтобы иметь под рукой аргумент из естествознания против сомневающихся в священной истории. Если, согласно наилучшим сведениям из древности, грифы были вынуждены оплодотворяться ветром, то почему однажды этого не должно было произойти с человеческой женщиной? Из-за возможности такого использования «почти все» отцы церкви имели обыкновение рассказывать басню о грифах, и тут уж едва ли можно усомниться, что благодаря такому мощному покровительству она стала известна и Леонардо.

Теперь возникновение фантазии о грифах у Леонардо мы можем представить себе следующим образом. После того как однажды он прочитал у отца церкви или в одной естественнонаучной книге о том, что все грифы — самки и способны размножаться без содействия самцов, у него однажды всплыло воспоминание, преобразовавшееся в ту фантазию, которая, однако, хотела сказать, что и он тоже был детенышем грифа, имевшим мать, но не отца, и в форме, какая может выражаться только в столь давних впечатлениях, к этому добавился отголосок наслаждения, выпавшего ему у материнской груди. Сделанный авторами намек на дорогое всякому художнику представление о пресвятой деве с ребенком должен был содействовать тому, что эта фантазия показалась ему ценной и значимой. Таким образом он пришел все же к тому, чтобы отождествить себя с мальчиком-Христом, спасителем и утешителем, а не только с ребенком женщины.

Разлагая детскую фантазию, мы стремимся к тому, чтобы отделить в ней реальное содержание воспоминания от более поздних мотивов, ее модифицирующих и искажающих. В случае Леонардо

[1] [«Но эта басня о грифе была с энтузиазмом подхвачена отцами церкви, чтобы посредством доказательства из учения о природе выступить против тех, кто отрицал непорочное зачатие. Поэтому приведение этого доказательства повторяется почти у всех них».]

мы считаем теперь, что знаем реальное содержание фантазии; замена матери грифом указывает на то, что ребенок тосковал об отце и чувствовал себя с матерью одиноким. Факт незаконного рождения Леонардо согласуется с этой фантазией о грифе; только поэтому он и мог сравнивать себя с детенышем грифа. Однако в качестве следующего надежного факта из его юности мы узнали, что в пятилетнем возрасте он был принят в семью своего отца; когда это произошло — через несколько месяцев после его рождения, за несколько недель до включения в тот кадастр [с. 107], — это нам совершенно неизвестно. Тут теперь приходит черед толкования фантазии о грифе, и оно нам показывает, что важнейшие первые годы своей жизни Леонардо провел не с отцом и мачехой, а у бедной, покинутой, настоящей матери, и поэтому у него было время жалеть об отсутствии отца. Это кажется скудным и к тому же рискованным результатом психоаналитических усилий, но при дальнейшем углублении он приобретает значение. Уверенности добавляет еще и принятие во внимание фактических отношений в детстве Леонардо. По сообщениям, его отец, мессер Пьеро да Винчи, уже в год рождения Леонардо женился на знатной донне Альбиере; бездетности этого брака мальчик был обязан своим документально подтвержденным, случившемся на пятом году жизни приемом в отцовский, или, скорее, дедушкин дом. Тогда еще не было принято с самого начала отдавать на попечение молодой женщине, еще рассчитывающей на счастье обзавестись детьми, незаконнорожденного отпрыска. Должно быть, вначале прошло несколько лет разочарования, прежде чем было принято решение в качестве возмещения за отсутствие детей, которых тщетно надеялись получить в браке, принять в семью, вероятно, очаровательного внебрачного ребенка. Такому толкованию фантазии о грифе полностью соответствует то, что прошло по меньшей мере три года, быть может, пять лет жизни Леонардо, прежде чем он сумел поменять свою одинокую мать на пару родителей. Но тогда уже было слишком поздно. В первые три или четыре года жизни впечатления фиксируются и подготавливаются способы реагирования на внешний мир, значения которых уже не может лишить ни одно более позднее переживание.

Если верно, что непонятные воспоминания детства и построенные на них фантазии человека всегда выделяют самое важное в его душевном развитии, то тот факт, подкрепленный фантазией о грифе, что Леонардо провел свои первые годы жизни наедине

с матерью, должен был оказать определяющее влияние на формирование его внутренней жизни. Под воздействием такой констелляции не могло оказаться иначе, чтобы ребенок, имевший в своей юной жизни на одну проблему больше, чем у других детей, не начал с особым пристрастием размышлять над этой загадкой и, таким образом, стал исследователем, которого мучили великие вопросы, откуда берутся дети и какое отношение имеет отец к их появлению[1]. Догадка об этой взаимосвязи между его исследованием и историей его детства впоследствии открылась ему в озарении, что, должно быть, ему заранее было предопределено углубиться в проблему полета птиц, потому что еще в колыбели к нему наведался гриф. Вывести любознательность, направившуюся на полет птиц, из инфантильного сексуального исследования будет дальнейшей задачей, разрешить которую не составит труда.

[1] [Ср. «Об инфантильных сексуальных теориях» (1908*c*).]

ГЛАВА III

В детской фантазии Леонардо элемент грифа репрезентировал нам реальное содержание воспоминания; взаимосвязь, в которую сам Леонардо вставил свою фантазию, пролила яркий свет на значение этого содержания для его дальнейшей жизни. В ходе продолжавшейся работы по толкованию мы натолкнулись теперь на странную проблему, почему это содержание воспоминания было переработано в гомосексуальную ситуацию. Мать, которую сосет ребенок, — точнее: на которой сосет ребенок, — превратилась в птицу грифа, который засовывает свой хвост в рот ребенку. Мы утверждаем [с. 112], что *«coda»* грифа в соответствии с общепринятым замещающим словоупотреблением не может означать ничего другого, кроме мужских гениталий, пениса. Но мы не понимаем, каким образом деятельность фантазии может прийти к тому, чтобы именно материнскую птицу наделить признаками мужественности, и ввиду этой абсурдности теряем веру в возможность того, что сумеем свести это образование фантазии к разумному смыслу.

Впрочем, мы не должны падать духом. В скольких внешне абсурдных сновидениях нам уже доводилось признавать их смысл! Почему с детской фантазией дело должно обстоять сложнее, чем со сновидением!

Вспомним о том, что нехорошо, если некая странность оказывается обособленной, и поспешим добавить к ней вторую, еще более удивительную[1].

Изображаемая с головой грифа богиня Мут египтян, фигура, как указывает Дрехслер в словаре Рошера, полностью обезличенная, часто объединялась с другими материнскими божествами, имеющими живую индивидуальность, такими, как Исис и Хатор, но рядом с ними сохранила свое отдельное существование и почитание. Особое своеобразие египетского пантеона состояло в том, что отдельные боги не гибли в синкретизме. Наряду со смешением богов сохраняли свою самостоятельность и простые образы бога. Это материнское божество с головой грифа в большинстве изоб-

[1] [Ср. некоторые аналогичные замечания Фрейда в «Толковании сновидений» (1900*a*), глава IV, *Studienausgabe,* т. 2, с. 152–153.]

ражений наделялось египтянами фаллосом[1]; ее тело, посредством грудей характеризуемое как женское, обладало также мужским членом в состоянии эрекции.

То есть у богини Мут то же самое объединение материнских и мужских свойств, как в фантазии о грифе у Леонардо! Должны ли мы объяснять это совпадение гипотезой, что из своего изучения книг Леонардо знал также и об андрогинной природе материнского грифа [ср. с. 115]? Такая возможность более чем сомнительна; похоже на то, что доступные ему источники не содержали ничего из того, что указывало бы на такое удивительное предназначение. Пожалуй, напрашивается мысль объяснить это совпадение общим, действующим и там, и здесь и пока еще неизвестным мотивом.

Мифология может нам сообщить, что андрогинное телосложение, объединение мужских и женских половых признаков, приписывали не только Мут, но и другим божествам, таким, как Исис и Хатор, но последним, наверное, лишь постольку, поскольку они тоже имели материнскую природу и были слиты с Мут[2]. Далее она нам показывает, что другие божества египтян, как-то: Нейт из Саиса, впоследствии ставшая греческой Афиной, первоначально понимались как андрогины, то есть гермафродиты, и что то же самое относилось ко многим *греческим* богам, особенно из круга Диониса, но также к Афродите, в дальнейшем ограничившейся ролью женской богини любви. В таком случае возникает искушение объяснить, что добавленный к женскому телу фаллос должен означать творческое начало природы и что все эти божества, имеющие телосложение гермафродитов, выражают идею, что только объединение мужского и женского может позволить достойно выразить божественное совершенство. Но ни одно из этих замечаний не объясняет нам психологическую загадку, что фантазия людей не находит предосудительным наделять фигуру, которая должна олицетворять сущность матери, противоположными материнству признаками мужской силы.

Объяснение приходит со стороны инфантильных сексуальных теорий. Действительно, было время, когда мужские гениталии считались совместимыми с изображением матери[3]. Когда ребенок мужского пола впервые направляет свою любознательность на загадку половой жизни, он руководствуется интересом к своим собствен-

---

[1] Ср. рисунки у Ланзоне (1882, T. CXXXVI–VIII).

[2] v. Römer (1903).

[3] [Ср. «Об инфантильных сексуальных теориях» (1908*c*).]

ным гениталиям. Он считает эту часть своего тела слишком ценной и важной, чтобы допустить ее отсутствие у других людей, сходство с которыми он ощущает. Поскольку он не может догадаться, что существует еще и другой, равноценный тип генитального строения, он вынужден ухватиться за гипотезу, что все люди, в том числе и женщины, обладают таким членом, как у него. Это предубеждение настолько сильно закрепляется у юного исследователя, что не разрушается и первыми наблюдениями над гениталиями маленьких девочек. Однако восприятие ему говорит, что тут дело обстоит несколько по-другому, чем у него, но он не в состоянии признать в качестве содержания этого восприятия, что у девочки член нельзя обнаружить. То, что член может отсутствовать, является для него жутким, невыносимым представлением, поэтому он пытается найти опосредствующее решение: член имеется и у девочки, но он пока еще очень маленький; он вырастет потом[1]. Когда при последующих наблюдениях это ожидание, по-видимому, не сбывается, он находит для себя другой выход. Член был и у маленькой девочки, но он отрезан, на его месте осталась рана. В этом усовершенствовании теории уже используется собственный опыт неприятного свойства; между тем он слышал угрозу, что у него отнимут дорогой орган, если он будет проявлять к нему свой интерес слишком явно. Под влиянием этой угрозы кастрации он теперь истолковывает свое представление о женских гениталиях по-другому; отныне он будет дрожать за свою мужественность, но при этом относиться с презрением к несчастным созданиям, в отношении которых, по его мнению, уже было осуществлено это жестокое наказание[2].

Прежде чем ребенок оказывается во власти комплекса кастрации, к тому времени, когда он еще считает женщину полноценной, у него в качестве эротического влечения начинает проявляться интенсивное желание подглядывать. Он хочет увидеть гениталии дру-

---

[1] Ср. наблюдения в *Jahrbuch für psychoanalyt. u. psychopath. Forschungen* [то есть Freud, 1909*b* («Маленький Ганс»), *Studienausgabe,* т. 8, с. 17–18, и Jung, 1910. — В 1919 году Фрейд добавил:], *Internat. Zeitschr. f. ärztl. Psychoanalyse* и в [статьях по детскому психоанализу] *Imago*.

[2] [Примечание, добавленное в 1919 году:] Мне кажется неопровержимым предположение, что здесь также надо искать корень столь элементарно проявляющейся и столь иррационально выражающейся ненависти к евреям у западноевропейских народов. Обрезание бессознательно приравнивается людьми к кастрации. Если мы позволим себе распространить наши предположения на доисторическое время людского рода, то можно догадаться, что первоначально обрезание должно было быть смягченной заменой, замещением кастрации. [Эта тема обсуждается также в анализе «Маленького Ганса» (1909*b*), *Studienausgabe*, т. 8, с. 36, прим. 2, а также в работе «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939*a*), статья III, часть I, раздел Г, *Studienausgabe*, т. 9, с.539.]

гих людей, первоначально, вероятно, чтобы сравнить их со своими собственными. Эротическая притягательность, исходившая от персоны матери, вскоре достигает пика в томлении по ее гениталиям, предназначенным для пениса. Лишь с приобретенным впоследствии знанием, что женщина не имеет пениса, это томление зачастую превращается в свою противоположность, уступает место отвращению, которое в годы пубертата может стать причиной психической импотенции, женоненавистничества, стойкой гомосексуальности. Однако фиксация на когда-то горячо желанном объекте, на пенисе женщины, оставляет после себя неизгладимые следы в душевной жизни ребенка, с особенно углубленно проделавшего ту часть инфантильного сексуального исследования. Похожее на фетишизм почитание женской ножки и обуви, по-видимому, объясняется тем, что нога выбирается лишь в качестве замещающего символа для когда-то почитавшегося, а с тех пор утраченного члена женщины; «отрезатели кос», сами того не зная, играют роль лиц, совершающих акт кастрации с женскими гениталиями.

У нас не будет правильного отношения к детской сексуальности, и, вероятно, мы найдем для себя выход в том, чтобы объявить эти сообщения неправдоподобными, покуда не отбросим точку зрения нашей культурной недооценки гениталий и половых функций вообще. Для понимания детской душевной жизни необходимы аналогии из доисторического времени. Для нас уже на протяжении длинного ряда поколений гениталии — это срамные части, объекты стыда, а при успешно продолжающемся сексуальном вытеснении — даже отвращения. Если бросить всеобъемлющий взгляд на сексуальную жизнь нашего времени, особенно на сексуальную жизнь слоев, на которых зиждется человеческая культура, то возникает соблазн сказать[1]: лишь вопреки своей воле живущие сегодня люди в своем большинстве подчиняются требованиям продолжения рода и при этом чувствуют себя обиженными и приниженными в своем чувстве человеческого достоинства. Если среди нас и имеется другое понимание половой жизни, то оно принадлежит оставшимся неотесанными, низшим слоям народа, а у высших и утонченных слоев скрывается как неполноценное в культурном отношении и отваживается себя обнаружить лишь вместе с отравляющими жизнь угрызениями нечистой совести. Иначе обстояло дело в доисторические времена людского рода. Из сведений, собранных благодаря кропотливому труду исследователей культуры, можно вынести убеждение, что первоначально

[1] [Эта часть предложения была добавлена в 1919 году.]

гениталии были гордостью и надеждой людей, почитались подобно божествам, а божественность их функций переносилась на все недавно освоенные ими виды деятельности. Бесчисленные фигуры богов возникали благодаря сублимации из их сути, а к тому времени, когда связь официальных религий с половой деятельностью была уже скрыта от обыденного сознания, тайные культы старались сохранить ее живой у некоторого числа посвященных. В конце концов в ходе культурного развития случилось так, что из сексуальности было экстрагировано так много божественного и святого, что оскудевший остаток стал подвергаться презрению. Но при неискоренимости, заложенной в природе всех душевных следов, нельзя удивляться, что даже самые примитивные формы поклонения гениталиям можно обнаружить вплоть до самых последних времен и что словоупотребление, нравы и суеверия современного человечества содержат остаток всех фаз этого хода развития[1].

Важными биологическими аналогиями мы подготовлены к тому, что душевное развитие отдельного человека в сокращенном виде повторяет ход развития человечества, и поэтому не сочтем неправдоподобным то, что психоаналитическое исследование детской души установило в отношении инфантильной оценки гениталий. Детское предположение о материнском пенисе и есть тот общий источник, из которого выводится андрогинное телосложение материнских божеств, как у египетской Мут, и *«coda»* у грифа в детской фантазии Леонардо. Эти изображения богов мы лишь по недоразумению называем гермафродитскими во врачебном смысле слова. Ни одно из них не объединяет настоящие гениталии обоих полов, как они объединены при некоторых уродствах, вид которых вызывает отвращение у каждого человека; они всего лишь добавляют к грудям как признакам материнства мужской член, подобно тому как это имело место в первом представлении ребенка о теле матери. Мифология сохранила для верующих это достойное уважения, первоначально воображаемое телосложение матери. Теперь мы можем перевести выделение хвоста грифа в фантазии Леонардо следующим образом: «В то время, когда мое нежное любопытство было направлено на мать, я ей приписывал такие же гениталии, как мои собственные». Это еще одно свидетельство сексуального исследования Леонардо в раннем детском возрасте, которое, по нашему мнению, решающим образом повлияло на всю его дальнейшую жизнь.

---

[1] Ср. Richard Payne Knight [1786].

Короткое рассуждение напоминает нам теперь, что мы не вправе ограничиваться объяснением хвоста грифа в детской фантазии Леонардо. По-видимому, в ней содержится больше, чем мы пока еще понимаем. Ее самой броской чертой было все-таки то, что она превратила сосание материнской груди в кормление, то есть в пассивность и тем самым в ситуацию несомненно гомосексуального характера. Памятуя об исторической вероятности того, что Леонардо вел себя в жизни как человек с гомосексуальными чувствами, у нас возникает вопрос, не указывает ли эта фантазия на причинную связь между детским отношением Леонардо к своей матери и его последующей явной, пусть и идеальной [сублимированной] гомосексуальностью. Мы не отважились бы заключить подобное из искаженной реминисценции Леонардо, если бы из психоаналитических исследований гомосексуальных пациентов не знали, что такая связь существует, более того, что она является тесной и непременной.

Гомосексуальные мужчины, в наши дни предпринявшие энергичную акцию против юридического ограничения их сексуальной деятельности, любят через своих заступников-теоретиков выдавать себя за изначально обособленную половую разновидность, за промежуточную сексуальную ступень, за «третий пол». Они, мол, — мужчины, органические предпосылки которых с самого рождения заставляли их проявлять благосклонность к мужчине, в которой отказано женщине. Чем охотней из гуманных соображений подписываются под их требованиями, тем сдержанней надо быть к их теориям, созданным без учета психического происхождения гомосексуальности. Психоанализ предоставляет средства заполнить этот пробел и подвергнуть испытанию утверждения гомосексуалистов. При решении этой задачи ему пришлось довольствоваться лишь незначительным числом людей, но все предпринимавшиеся до сих пор исследования приносили один и тот же неожиданный результат[1]. У всех наших гомосексуальных мужчин в первые годы детства, впоследствии забытые индивидом, имелась весьма интенсивная эротическая привязанность к лицу женского пола, как правило, к матери, вызванная или поощрявшаяся чрезмерной нежностью со стороны самой матери, а потом подкрепленная отступлением отца на задний план в жизни ребенка. Задгер подчеркивает, что матери его гомосексуальных пациентов часто были «бой-бабами», женщинами с энергичными чер-

[1] Это преимущественно исследования И. Задгера, которые в основном я могу подтвердить собственным опытом. Кроме того, мне известно, что В. Штекель в Вене и Ш. Ференци в Будапеште пришли к таким же результатам.

тами характера, которые могли вытеснить отца из надлежащей ему позиции; иногда я видел такое же, но более сильное впечатление на меня произвели те случаи, в которых отец отсутствовал с самого начала или очень рано отпал, из-за чего мальчик полностью попадал под женское влияние. Все-таки больше похоже на то, что наличие сильного отца обеспечило бы сыну правильное решение в выборе объекта в пользу противоположного пола[1].

После этой предварительной стадии происходит преобразование, механизм которого нам известен, но движущие силы пока еще непонятны. Любовь к матери не может проделывать дальнейшего сознательного развития, она подвергается вытеснению. Мальчик вытесняет любовь к матери, ставя себя самого на ее место или отождествляя себя с матерью и принимая за образец свою собственную персону, по сходству с которой он выбирает свои новые объекты любви. Так он стал гомосексуальным; собственно говоря, он соскользнул обратно в аутоэротизм, поскольку мальчики, которых теперь любит подросток, — это все-таки не более чем замещающие персоны и возобновления его собственной детской персоны, которую он любит так, как любила его мать, когда он был ребенком. Мы говорим, что он находит объекты своей любви на пути *нарцизма,* поскольку греческое сказание называет юношу Нарциссом, которому ничего не нравилось так, как собственное отражение, и который превратился в красивый цветок с этим названием[2].

---

[1] [Примечание, добавленное в 1919 году:] Психоаналитическое исследование представило для понимания гомосексуальности два не подлежащих никакому сомнению факта, не намереваясь этим исчерпать причины возникновения этого сексуального отклонения. Первый состоит в вышеупомянутой фиксации любовной потребности на матери, другой выражен в утверждении, что любой человек, даже самый нормальный, способен на гомосексуальный выбор объекта, хоть раз совершал его в жизни и либо по-прежнему сохраняет его в своем бессознательном, либо обезопасился от него энергичными противоположными установками. Две эти констатации кладут конец как притязанию гомосексуалистов на то, чтобы быть признанными «третьим полом», так и считавшемуся важным разграничению между врожденной и приобретенной гомосексуальностью. Наличие соматических признаков противоположного пола (величина физического гермафродитизма) во многом содействует проявлению гомосексуального выбора объекта, но решающим не является. Приходится с сожалением говорить, что представители гомосексуалистов в науке ничему не смогли научиться из надежных сведений, добытых психоанализом.

[2] [Первое опубликованное упоминание Фрейдом понятия нарцизма содержится в примечании, добавленном несколькими месяцами ранее ко второму изданию «Трех очерков по теории сексуальности» (1905*d*) (см. *Studienausgabe,* т. 5, с. 56, прим. 1, дополнение, сделанное в 1910 году). Подробное описание содержится в работе «О введении понятия “нарцизм”» (1914*c*).]

Более глубокие психологические рассуждения оправдывают утверждение, что человек, ставший таким путем гомосексуальным, в бессознательном остается фиксированным на образе воспоминания о своей матери. Благодаря вытеснению любви к матери он консервирует его в своем бессознательном и отныне остается верным матери. Когда он вроде бы увивается за мальчиками, то на самом деле убегает от других женщин, которые могли бы сделать его неверным. Мы смогли также и посредством прямого отдельного наблюдения доказать, что человек, казалось бы, восприимчивый только к мужскому очарованию, на самом деле, как и нормальный человек, испытывает на себе притягательную силу женщины; но всякий раз он спешит переправить возбуждение, ощущаемое от женщины, на мужской объект и, таким образом, снова и снова повторяет механизм, посредством которого он приобрел свою гомосексуальность.

Мы далеки от того, чтобы преувеличивать значение этих объяснений психического генеза гомосексуальности. Совершенно очевидно, что они резко противоречат официальным теориям защитников гомосексуализма. Но мы знаем, что они недостаточно объемлющи, чтобы сделать возможным окончательное прояснение проблемы. То, что по практическим основаниям называют гомосексуальностью, возможно, проистекает из разнообразных процессов психосексуального торможения, а выявленный нами процесс, возможно, является лишь одним из многих и относится только к одному типу «гомосексуальности». Мы должны также признать, что в нашем гомосексуальном типе количество случаев, в которых можно показать установленные нами условия, значительно превышает число тех случаев, в которых выведенный эффект действительно наступает, а потому мы не можем отмести также содействие неизвестных конституциональных факторов, из которых обычно выводят гомосексуальность в целом. У нас вообще не было бы повода останавливаться на психическом происхождении изученной нами формы гомосексуальности, если бы не было сильнейшего подозрения в том, что именно Леонардо, из фантазии о грифе которого мы исходили, принадлежит к этому типу гомосексуалистов[1].

---

[1] [Более общее обсуждение гомосексуальности и ее происхождения содержится в первом из трех очерков Фрейда по теории сексуальности, прежде всего в длинном примечании (добавленном между 1910 и 1920 годами, *Studienausgabe,* т. 5, с. 56–58, прим.). Из других, более поздних обсуждений этой темы в первую очередь следует указать на описание Фрейдом одного случая женской гомосексуальности (1920*a*) и на работу «О некоторых невротических механизмах при ревности, паранойе и гомосексуальности» (1922*b*).]

Как бы мало ни было известно в деталях о половом поведении великого художника и исследователя, все-таки можно считаться с вероятностью того, что свидетельства его современников в главном не ошибаются. Поэтому в свете этих преданий он представляется нам человеком, сексуальная потребность и активность которого были крайне снижены, словно более высокое стремление возвысило его над обычной животной нуждой людей. Наверное, останется нерешенным, искал ли он когда-либо и в какой форме непосредственного сексуального удовлетворения или же мог полностью без него обходиться. Но у нас есть право также и у него поискать те чувственные течения, которые других людей властно побуждают к сексуальному действию, ибо мы не можем поверить в человеческую душевную жизнь, к построению которой не было бы причастно сексуальное желание в самом широком смысле, то есть либидо, пусть даже значительно отдалившееся от первоначальной цели или которому не было дано осуществиться.

Ничего другого, кроме следов не преобразованной сексуальной наклонности, у Леонардо мы ожидать не можем. Однако они указывают в одном направлении и позволяют причислить его к гомосексуалистам. С давних пор подчеркивалось, что он брал в свои ученики только необычайно красивых мальчиков и юношей. Он был с ними добр и снисходителен, о них заботился и за ними ухаживал, когда те были больны, как мать ухаживает за своими детьми, как, наверное, ухаживала за ним его собственная мать. Поскольку он выбирал их за красоту, а не за их таланты, ни один из них: Чезаре да Сесто, Дж. Больтраффио, Андреа Салаино, Франческо Мильци и другие, — не стал значительным художником. Большинству из них не удалось добиться своей самостоятельности от учителя, они исчезли после его смерти, не оставив после себя в истории искусств своей самобытности. Других же, которых за их творения по праву можно было бы назвать его учениками, как-то: Луини и Бацци, по прозвищу Содома, — вероятно, он лично не знал.

Мы знаем, что встретимся здесь с возражением, что отношение Леонардо к своим ученикам не имеет ничего общего с половыми мотивами и не позволяет сделать никакого вывода о его сексуальном своеобразии. В ответ на это мы хотим со всей осторожностью заявить, что наша точка зрения объясняет некоторые странные черты в поведении мастера, которые в противном случае должны были бы остаться загадочными. Леонардо вел дневник; своим мелким, справа налево направленным почерком он делал записи, предназначавшиеся только ему. В этом дневнике он при-

мечательным образом обращался к себе на «ты»: «Обучись у мастера Луки умножению корней»[1].

«Пусть мастер д'Абакко покажет тебе квадратуру круга»[2]. Или в связи с одной поездкой[3]: «По своим садовым делам я направляюсь в Милан... Вели взять два вещевых мешка. Вели показать себе токарный станок Больтраффио и обработать на нем камень. — Оставь мастеру Андреа иль Тодеско книгу»[4]. Или намерение совершенно другого значения: «Ты должен в своей статье показать, что Земля — это звезда, как Луна или вроде того, и доказать этим благородство нашего мира»[5].

В этом дневнике, который, впрочем, как и дневники других смертных, зачастую лишь несколькими словами касается самых значимых событий дня или полностью о них умалчивает, содержится несколько записей, которые из-за своей странности цитируются всеми биографами Леонардо. Это записи о мелких расходах мастера, сделанные с такой педантичной точностью, словно они принадлежат обывательски строгому и экономному отцу семейства, тогда как свидетельства об использовании более крупных сумм отсутствуют и ничто больше не говорит о том, что художник разбирался в хозяйстве. Одна из этих записей касается нового плаща, который он купил ученику Андреа Салаино[6]:

Серебряной парчи	15 лир	4 сольди
Алого бархата на отделку	9 лир	— сольди
Шнурков	— лир	9 сольди
Пуговиц	— лир	12 сольди

Другая очень подробная запись сводит воедино все расходы, в которые вверг его другой ученик[7] своими скверными качествами и склонностью к воровству: «В день 21 апреля 1490 года я начал эту книгу и снова начал с лошади[8]. Джакомо явился ко мне в день

[1] Solmi (1908, 152).

[2] Там же.

[3] L. c., 203.

[4] При этом Леонардо ведет себя как некто, приученный каждый день исповедоваться перед другим человеком и заменивший теперь этого человека своим дневником. Предположение о том, кто это мог быть, см. у Мережковского (1903, 367).

[5] Herzfeld (1906, CXLI).

[6] Дословный текст по Мережковскому, там же, с. 282 [Д. С. Мережковский. Собр. соч. в 4-х томах, 1990, т. 1, с. 567].

[7] Или натурщик.

[8] О конном памятнике Франческо Сфорца.

Магдалены тысяча 490, в возрасте 10 лет. (Заметка на полях: вороватый, лживый, упрямый, прожорливый). На второй день я велел сшить ему две рубашки, пару штанов и камзол, а когда я отложил деньги, чтобы оплатить указанные вещи, он украл у меня деньги из кошелька, и было никак невозможно заставить его это признать, хотя я в этом абсолютно уверен (заметка на полях: 4 лиры...)». Отчет о злодеяниях мальца продолжается и заканчивается сметой расходов: «На первом году: один плащ, 2 лиры; 6 рубашек, 4 лиры; 3 камзола, 6 лир; 4 пары чулок, 7 лир и т. д.»[1].

Биографы Леонардо, для которых нет ничего более чуждого, чем пытаться решать загадки в душевной жизни своего героя по его мелким слабостям и особенностям характера, имеют обыкновение присоединять к этим странным подсчетам замечание, подчеркивающее доброту и снисходительность мастера к своим ученикам. Они забывают о том, что объяснения требует не поведение Леонардо, а тот факт, что он оставил нам после себя эти свидетельства. Поскольку невозможно ему приписать мотив — дать нам в руки свидетельства своего добродушия, мы должны сделать предположение, что к этим записям его побудил другой, аффективный мотив. Нелегко догадаться, какой, и мы не сумели бы привести ни один, если бы другая смета, найденная среди бумаг Леонардо, не пролила свет на эти редкостно мелочные записи о вещевом довольствии учеников и т. п.:

«Расходы на погребение Катарины		27 флоринов	
2 фунта воска		18	“
На перенесение и воздвижение креста		12	“
Катафалк		4	“
Людям, несшим тело		8	“
4 священникам и 4 клирикам		28	“
Колокольный звон		2	“
Могильщикам		16	“
За разрешение — чиновникам		1	“
	Сумма	108	флоринов
Прежние расходы:			
Врачу		4 флорина	
За сахар и свечи	12 “	16	“
Summa summarum		124	флорина»[2].

[1] Полный дословный текст у Херцфельд (1906, XLV).

[2] Mereschkowski (1903, 372. — В качестве печального подтверждения ненадежности и без того скудных сведений о личной жизни Леонардо я упомяну, что эта же смета расходов у Сольми (1908, 104) воспроизведена со значительными изменениями. Самым сомнительным представляется то, что флорины в ней за-

Писатель Мережковский, единственный, кто может нам сказать, кем была эта Катарина. Из двух других кратких записей он заключает, что мать Леонардо, бедная крестьянка из Винчи, в 1493 году приехала в Милан, чтобы проведать своего тогда уже 41-летнего сына, что она там заболела, была помещена Леонардо в больницу, а когда умерла, была им похоронена с такими почестями и затратами[1].

Это толкование знающего человеческую душу писателя-романиста недоказуемо, но оно может претендовать на столь значительное внутреннее правдоподобие, настолько хорошо согласуется со всем, что нам известно от других об эмоциональных проявлениях Леонардо, что я не могу удержаться признать его правильным. Он сумел подчинить свои чувства задаче исследования и затормозить их свободное выражение; но и у него были случаи, когда подавленное добивалось выражения, и смерть когда-то столь горячо любимой матери была одним из них. В этой смете расходов на похороны мы имеем перед собой искаженное до неузнаваемости проявление скорби по матери. Мы удивляемся, как могло произойти подобное искажение, и не можем этого понять с точки зрения нормальных душевных процессов. Но среди аномальных условий неврозов и прежде всего так называемого *невроза навязчивости* подобное нам хорошо известно. Там мы видим проявление интенсивных, но вследствие вытеснения ставших бессознательными чувств, смещенных на незначительные, более того, совершенно пустячные вещи. Противодействующим силам удалось настолько принизить выражение этих вытесненных чувств, что интенсивность последних следовало бы оценить как крайне незначительную; но во властном принуждении, с которым осуществляется это пустячное действие, выдает себя настоящая, коренящаяся в бессознательном сила побуждений, которые хотелось бы отвергнуть сознанию. Только такое созвучие с тем, что происходит при неврозе навязчивости, мо-

---

менены на сольди. Можно предположить, что в этом счете флорины означают не старые «золотые гульдены», а вошедшие в употребление позже единицы счета, равные $1^2/_3$ лиры или $33^1/_3$ сольди. — Сольми считает Катарину служанкой, которая какое-то время вела домовое хозяйство Леонардо. Источник, из которого почерпнуты оба описания этого счета, мне не был доступен. [Некоторые числа варьируются и у Фрейда в разных изданиях его трудов. Так, например, в издании 1910 года указана сумма за катафалк — «12», 1919 и 1923 годов — «19», а начиная с 1925 года — «4 флорина». Новую редакцию всего текста на итальянском (и на английском) дает Дж. П. Рихтер (1939, т. 2, 397).]

[1] «Катарина поступила 16 июля 1493 года». — «Джиованнина — сказочное личико — справься о Катарине в больнице». [Второе замечание Мережковский перевел на самом деле неверно. Правильно так: «Джиованнина — сказочное личико «— находится в больнице святой Катерины».]

жет объяснить смету расходов Леонардо на похороны, когда умерла его мать. В бессознательном он по-прежнему, как в детстве, был привязан к ней эротически окрашенной наклонностью; вмешательство позднее наступившего вытеснения этой детской любви не допустило того, чтобы в дневнике ей был воздвигнут другой, более достойный памятник, но то, что в качестве компромисса возникло из этого невротического конфликта, должно было осуществиться, и таким образом был составлен счет, который стал известен, но непонятен потомкам.

Понимание, полученное в отношении счета на похороны, по-видимому, смело можно перенести на сметы расходов на учеников. Соответственно и это тоже оказалось бы случаем, в котором скудные остатки либидинозных побуждений у Леонардо, как при навязчивости, создали себе искаженное выражение. Мать и ученики, подобия его собственной мальчишеской красоты, были бы его сексуальными объектами — насколько овладевшее его сущностью сексуальное вытеснение допускает такую характеристику, — а навязчивое стремление с педантичной обстоятельностью записывать совершаемые на них траты было бы поразительным проявлением этих рудиментарных конфликтов. Получилось бы так, что любовная жизнь Леонардо действительно относится к типу гомосексуальности, психическое развитие которой мы смогли обнаружить, а проявление гомосексуальной ситуации в его фантазии о грифе стало бы нам понятным, ибо оно свидетельствовало бы именно о том, что мы утверждали раньше об этом типе. Оно потребовало перевода: «Из-за этого эротического отношения к матери я стал гомосексуалистом»[1].

---

[1] Формы выражения, в которых может проявляться у Леонардо вытесненное либидо, обстоятельность и интерес к деньгам, относятся к чертам характера, проистекающим из анальной эротики. Ср.: «Характер и анальная эротика» (1908*b*).

ГЛАВА IV

Фантазия Леонардо о грифе по-прежнему нас удерживает. Словами, которые уж слишком явно созвучны с описанием сексуального акта («и своим хвостом несколько раз ткнул мне в губы»[1]), Леонардо подчеркивает интенсивность эротических отношений между матерью и ребенком. Из этого соединения активности матери (грифа) с подчеркиванием зоны рта нетрудно догадаться о втором содержании воспоминания в этой фантазии. Мы можем перевести: «Мать бесчисленное множество раз запечатлевала страстный поцелуй на моих устах». Фантазия составлена из воспоминания о кормлении и поцелуях матери.

Благосклонная природа одарила художника способностью выражать свои самые сокровенные, скрытые в нем самом душевные побуждения через творения, приводящие других людей, чуждых художнику, в сильнейшее волнение, при том что сами они не могут сказать, откуда эта взволнованность берется. Не должно ли было в труде, которому посвящена вся жизнь Леонардо, остаться какого-либо свидетельства о том, что в его воспоминании сохранилось как самое сильное впечатление из его детства? Этого следовало бы ожидать. Но если подумать о том, какие радикальные преобразования должно было претерпеть жизненное впечатление художника, прежде чем суметь внести свой вклад в произведение искусства, то именно у Леонардо притязание на достоверность такого свидетельства придется уменьшить до совсем скромной меры.

У того, кто вспоминает картины Леонардо, всплывет воспоминание об удивительной, пленительной и загадочной улыбке, которую он волшебством перенес на губы своих женских фигур. Улыбка, застывшая на вытянутых, трепетных губах; она стала для него характерной и называется преимущественно «леонардовской»[2]. В своеобразно красивом лике флорентийки Моны Лизы дель Джоконды она особенно сильно захватывает и повергает в за-

---

[1] [См. прим. 1, с. 109.]

[2] [Примечание, добавленное в 1919 году:] Знаток искусства подумает здесь о своеобразной неподвижной улыбке, которую демонстрируют пластичные произведения архаичного греческого искусства, например Эгинеты, быть может, нечто подобное обнаружит также в фигурах учителя Леонардо Верроккьо и поэтому не без сомнений захочет последовать за последующими рассуждениями.

мешательство зрителя[1]. Эта улыбка требовала истолкования и нашла множество таковых, ни одно из которых не удовлетворяет. ‿*voilł quatre siųcles bientft que щonna ʟisa fait perdre la tʝte ł tous ceux qui parlent d elle, aprųs l avoir longtemps regardiei.*

Мутер[3]: «Что особенно завораживает человека, смотрящего на картину, так это демонические чары этой улыбки. Сотни поэтов и писателей писали об этой женщине, которая кажется то обольстительно нам улыбающейся, то холодно и бездушно смотрящей в пространство, и никто не разгадал ее улыбку, никто не истолковал ее мысли. Всё, даже ландшафт, является таинственно упоительным, словно трепещущим в предгрозовом мареве чувственности».

Подозрение, что в улыбке Моны Лизы соединены два разных элемента, возникало у многих критиков. Поэтому в мимике прекрасной флорентийки они усматривают самое совершенное изображение противоречий, властвующих над любовной жизнью женщины, сдержанности и обольщения, беззаветно преданной нежности и бесцеремонно требовательной чувственности, пожирающей мужчину как нечто чуждое. Так, Мюнц[4] говорит: *«ɔn sait quelle ɨnigme indɨchiffrable et passionnante щonna ʟisa ɢioconda ne cesse depuis bientft quatre siųcles, de proposer aux admirateurs pressɨs devant elle. ɉamais artiste˛j emprunte la plume du dɨlicat ɨcrivain qui se cache sous le pseudonyme de ’ierre de çorlaʮ a↓t↓il traduit ainsi l’essence mʝme de la fɨmininitɨ: tendresse e coquetterie, pudeur et sourde voluptɨ, tout le mystųre d un c ur qui se rɨserve, d un cerveau qui rɨflɨchit, d une personnalitɨ qui se garde et ne livre d elle↓mʝme que son rayonnement... »*[5] Итальянец Анжело Конти[6] глядит на картину в Лувре, оживленную лучом солнца: *«La donna sorrideva in una calma regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l’eredita della specie, la volonta della seduzione e dell’ agguato, la grazia del inganno, la bonta ehe cela un*

---

[1] [См. иллюстрацию на с. 301.]

[2] Грюйер по: v. Seidlitz (1909, т. 2, 280). [2] Грюйер по: v. Seidlitz (1909, т. 2, 280). [«Уже почти четыре столетия Мона Лиза заставляет терять голову всех, кто, вдоволь на нее насмотревшись, начинает о ней рассуждать» (фр.).]

[3] (1909, т. 1, 314).

[4] (1899, 417).

[5] [Мы знаем, какую неподдающуюся расшифровке и увлекательную загадку на протяжении уже почти четырех веков задает Мона Лиза Джоконда поклонникам, толпящимся перед нею. Ни один художник дотоле (я заимствую слова утонченного писателя, скрывающегося под псевдонимом Пьера де Корле) “не выразил именно так сущность женственности: нежность и кокетство, стыдливость и скрытое сладострастие, вся тайна сердца, которое ее хранит, ума, который размышляет, личности, которая не раскрывает себя, а позволяет другим лишь созерцать ее блеск».]

[6] (1910, 93).

proposito crudele, tutto cim do appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso... Buona e malvagia, crudele e compassionevole, graziosa e felina, ella rideva...»[1]

Леонардо писал эту картину четыре года, вероятно, с 1503-го по 1507-й, во время своего второго пребывания во Флоренции, когда самому ему было более пятидесяти лет. По сообщению Вазари, он использовал самые изысканные уловки, чтобы развлечь во время сеансов даму и задержать на ее лице ту улыбку. Из всех тонкостей, которые тогда передала на холсте его кисть, в своем нынешнем состоянии картина сохранила лишь немногое; когда картина находилась в процессе возникновения, она считалась высшим, чего может добиться искусство; но, несомненно, самого Леонардо она не удовлетворила, он объявил ее незаконченной, не отдал заказчику и взял ее с собой во Францию, где его покровитель Франциск I приобрел ее у него для Лувра.

Оставим физиогномическую загадку Моны Лизы нерешенной и отметим тот несомненный факт, что на протяжении четырехсот лет ее улыбка очаровывала художников не менее сильно, чем всех остальных зрителей. С тех пор эта обворожительная улыбка повторяется во всех его картинах и в картинах его учеников. Поскольку «Мона Лиза» Леонардо — портрет, мы не можем предполагать, что эту черту, с таким трудом поддающуюся выражению, он придал ее лицу произвольно, что сама Мона Лиза ею не обладала. По-видимому, мы не можем поступить иначе, чем допустить, что эту улыбку он обнаружил у своей натурщицы и настолько подпал под ее очарование, что отныне стал ею наделять свободные творения своей фантазии. Такое напрашивающееся мнение выражает, например, А. Константинова[2]:

«За то долгого времени, пока мастер занимался портретом Моны Лизы дель Джоконды, он настолько сроднился с подобной причастностью чувства к физиогномическим тонкостям этого женского лика, что перенес эти черты — особенно таинственную улыбку и необыкновенный взгляд — на все лица, которые он писал или рисовал впоследствии; мимическое своеобразие Джоконды можно увидеть даже в картине Иоанна Крестителя в Лувре; но прежде всего его

[1] [Донна улыбалась с царским спокойствием: ее инстинкты завоевания, лютости, все наследие ее пола, желание соблазнить, поймать в свои сети, обманчивая обворожительность, доброта, за которой срываются дурные намерения, — все это появлялось и исчезало за светлой вуалью и тонуло в поэме ее улыбки... Добрая и злая, жестокая и милосердная, обаятельная и похожая на кошку, она улыбалась...»]

[2] (1907, 44)

можно распознать в чертах лица Марии на картине «Анна Сам-третья»[1].

Однако могло случиться и по-другому. Потребность в более глубоком обосновании той притягательной силы, с которой улыбка Джоконды захватила художника, чтобы его больше не отпускать, возникала у многих его биографов. В. Патер, усматривающий в картине Моны Лизы «воплощение всего любовного опыта культурного человечества» [1873, 118] и очень тонко трактующий [там же, 117] «ту непостижимую улыбку, которая у Леонардо всегда кажется связанной с чем-то зловещим», наводит нас на другой след, когда говорит[2]:

«Впрочем, картина — портрет. Мы можем проследить, как с самого детства она вплетается в ткань его сновидений, а потому хочется думать (а никакие явные свидетельства этому не противоречат), что это является в конце концов найденным и воплощенным его идеалом женщины...»

Нечто совершенно аналогичное, наверное, имеет в виду М. Херцфельд, когда говорит, что в Моне Лизе Леонардо встретил себя самого, поэтому для него стало возможным привнести очень многое из своей собственной сущности в образ, «чьи черты с давних пор вызывали загадочную симпатию в душе Леонардо»[3].

Попытаемся эти намеки довести до ясности. То есть могло быть так, что Леонардо был пленен улыбкой Моны Лизы потому, что она пробуждала в нем нечто такое, что с давнего времени дремало в его душе, вероятно, давнее воспоминание. Это воспоминание было достаточно значимым, чтобы после того, как однажды оно пробудилось, больше Леонардо не отпускать; он должен был давать ему все новое и новое выражение. Заверение Патера, что мы можем проследить, как лицо, подобное лицу Моны Лизы, с самого детства вплетается в ткань его сновидений, кажется правдоподобным и заслуживает буквального понимания.

Вазари упоминает в качестве его первых художественных опытов *«teste di femmine, che ridono»*[4]. Место в тексте, не внушающее никаких подозрений, поскольку оно не намерено ничего доказывать, более полно в немецком переводе[5] гласит: «Indem er in seiner Jugend einige lachende weibliche Köpfe aus Erde formte, die in Gips

[1] [См. иллюстрацию на с. 302.]
[2] Pater [l. c.;] 1906, 157. (Перевод с английского.)
[3] Herzfeld (1906, LXXXVIII).
[4] [«Улыбающиеся женские головы.»] По Scognamiglio (1900, 32).
[5] Л. Шорна (1843, т. 3, 6).

vervielfältigt wurden, und einige Kinderköpfe, so schön, als ob sie von Meisterhand gebildet wären...»[1].

Итак, мы узнаем, что его занятия искусством начались с изображения двух видов объектов, которые должны нам напомнить о двоякого рода сексуальных объектах, выведенных нами из анализа его фантазии о грифе. Если красивые детские головы были приумножением его собственной детской персоны, то улыбающиеся женщины — это не что иное, как повторения Катарины, его матери, и мы начинаем догадываться о возможности, что его мать обладала таинственной улыбкой, которую он потерял и которая так его пленила, когда он снова ее обнаружил у флорентийской дамы[2].

Картина Леонардо, которая по времени стоит следующей за Моной Лизой, — это так называемая «Святая Анна Сам-третья», святая Анна с Марией и младенцем Христом. Она демонстрирует леонардовскую улыбку в самом прекрасном проявлении на лицах обеих женщин. Не нужно выяснять, насколько раньше или позже по сравнению с портретом Моны Лизы Леонардо приступил к ее написанию. Поскольку обе работы растянулись на годы, пожалуй, можно предположить, что мастер занимался ими одновременно. С нашими ожиданиями лучше всего согласовывалось бы, если бы именно углубление в черты Моны Лизы побудило Леонардо создать композицию святой Анны из своей фантазии. Ибо если улыбка Джоконды вызвала у него воспоминание о матери, то мы понимаем, что это подвигло его прежде всего к прославлению материнства, а улыбка, обнаруженная им у знатной дамы, — к воспроизведению матери. Итак, мы вправе перенести свой интерес с портрета Моны Лизы на эту другую, едва ли менее прекрасную картину, которая теперь тоже находится в Лувре.

Святая Анна с дочерью и внуком — тема, редко разрабатывавшаяся в итальянской живописи; во всяком случае изображение Леонардо существенно отличается от всех остальных, которые нам известны. Мутер говорит[3]:

«Некоторые мастера, как, например, Ганс Фрис, Гольбейн старший и Джироламо даи Либри сажали Анну рядом с Марией, а между

---

[1] [Когда в своей юности он вылепил из земли несколько улыбающихся женских голов, которые были размножены в гипсе, и несколько детских голов, таких красивых, словно они были созданы рукою мастера...»]

[2] Это же предполагает Мережковский, который все же придумал для Леонардо историю детства, в существенных пунктах отличающуюся от наших результатов, почерпнутых из фантазии о грифе. Но если бы сам Леонардо обнаружил эту улыбку [как это тоже предполагает Мережковский], то предание едва ли преминуло бы сообщить нам об этом совпадении.

[2] (1909, т. 1, 309).

ними помещали ребенка. Другие, например Якоб Корнелис в своей берлинской картине, рисовали в буквальном смысле слова «святую Анну Сам-третью», то есть они изображали ее держащей в руке маленькую фигурку Марии, на которой сидит еще более маленькая фигурка ребенка Христа». У Леонардо Мария сидит на коленях своей матери и, наклонившись, обеими руками поддерживает мальчика, играющего с овечкой, с которой он обходится, пожалуй, несколько грубо. Бабушка одной не закрытой рукой оперлась на бедро и с блаженной улыбкой взирает на них обоих. Группировка, несомненно, немного натянутая, но улыбка, играющая на губах обеих женщин, хотя и несомненно точно такая же, как на картине Моны Лизы, утратила свой тревожащий и загадочный характер; она выражает задушевность и спокойное блаженство[1].

При некотором углублении в эту картину к человеку, смотрящего на нее, словно приходит неожиданное понимание: только Леонардо мог написать эту картину, подобно тому, как только он мог придумать фантазию о грифе. В эту картину привнесен синтез истории его детства; ее детали понятны из самых личных жизненных впечатлений Леонардо. В доме своего отца он нашел не только добрую мачеху донну Альбиеру, но и бабушку, мать своего отца, Мону Лючию, которая, как мы хотим предположить, была с ним ласковой не меньше, чем обычно бывают бабушки. Возможно, это обстоятельство навело его на мысль изобразить детство, оберегаемое матерью и бабушкой. Другая бросающаяся в глаза особенность картины приобретает еще большее значение. Святая Анна, мать Марии и бабушка мальчика, которая должна была бы быть матроной, здесь предстает, пожалуй, несколько более зрелой и серьезной, чем святая Мария, но еще молодой женщиной, красота которой не увяла. В действительности Леонардо дал мальчику двух матерей, одну, которая протягивает к нему руки, и другую на заднем плане, и наделил обеих блаженной улыбкой материнского счастья. Эта особенность картины не могла не вызвать удивления авторов. Например, Мутер считает, что Леонардо не смог решиться писать старость, складки и морщины и поэтому также и Анну сделал женщиной, лучащейся красотой. Можно ли удовлетвориться этим объяснением? Другие искали выход из положения, вообще оспаривая «одновозрастность матери и дочери»[2]. Однако попытки объяснения Мутера, пожалуй, достаточно для

---

[1] Konstantinova (1907, [44]) : «Мария задушевно взирает на своего любимца с улыбкой, напоминающей загадочное выражение Джоконды», и в другом месте [l. c., 52] о Марии: «Во всех ее чертах витает улыбка Джоконды».

[2] См. v. Seidlitz (1909, т. 2, 274, примечания).

доказательства того, что впечатление об омоложении святой Анны почерпнуто из картины, а не является обманчивым вследствие некоей тенденциозности.

Детство Леонардо было именно таким же удивительным, как эта картина. У него было две матери, одна его настоящая мать, Катарина, которой он лишился в возрасте между тремя и пятью годами, и молодая и нежная мачеха, жена его отца, донна Альбиера. После того как он соединил этот факт своего детства с упомянутым первым, наличием матери и бабушки[1], сгустил их в смешанный элемент, у него сложилась композиция святой Анны Сам-третьей. Материнская фигура, расположенная чуть дальше от мальчика, которая зовется бабушкой, по своей внешности и своему пространственному отношению к мальчику соответствует настоящей прежней матери Катарине. Блаженной улыбкой святой Анны художник, наверное, отрицал и маскировал зависть, которую испытывала несчастная, когда ей пришлось уступить знатной сопернице сначала мужа, а потом и сына[2].

---

[1] [Последние четыре слова были добавлены в 1923 году.]

[2] [Примечание, добавленное в 1919 году:] Если на этой картине попытаться отделить друг от друга фигуры Анны и Марии, то сделать это будет непросто. Хочется сказать, что обе они слиты друг с другом так, как плохо сгущенные фигуры сновидения, а потому в некоторых местах будет трудно сказать, где кончается Анна и где начинается Мария. То, что при критическом рассмотрении [в издании 1919 года: «при художественном рассмотрении»] кажется ошибочным действием, недостатком композиции, оправдывается анализом ссылкой на его тайный смысл. Обеих матерей из своего детства художник позволил себе слить в одну фигуру.



Рис. 2

[Дополнение, сделанное в 1923 году:] В таком случае особенно интересно сравнить св. Анну Сам-третью из Лувра со знаменитым лондонским картоном, демонстрирующим другую композицию того же самого материала [см. рис. 3.] Здесь обе материнские фигуры слиты друг с другом еще теснее, их разграничение еще более ненадежно, так что критики, которым чуждо всякое стремление к истолкованию, должны были бы сказать: «Как будто обе головы выросли из одного туловища».

Таким образом, на основе другого произведения Леонардо мы пришли бы к подтверждению догадки, что улыбка Моны Лизы дель Джоконды пробудила у взрослого человека воспоминание о матери из своих первых детских лет. Отныне мадонны и знатные дамы предстают у художников Италии со смиренно склоненной головой и особенной блаженной улыбкой бедной крестьянской девушки Катарины, родившей миру замечательного сына, которому было уготовано писать, исследовать и терпеть.

Если Леонардо удалось в лике Моны Лизы передать двойной смысл, который имела эта улыбка, обещание безграничной нежности, а также зловещую угрозу (по словам Патера [выше, с. 135]), то он и в этом оставался бы верным содержанию своего самого раннего воспоминания. Ибо нежность матери стала для него роком, определила его судьбу и ожидавшие его лишения. Бурные ласки, на которые указывает его фантазия о грифе, были слишком естественны; бедная покинутая мать должна была заново вложить в материнскую любовь все свои воспоминания о былых нежностях, а так-

---

Большинство авторов едины в том, чтобы объявить этот лондонский картон более ранней работой, и относят его возникновение к первому миланскому периоду Леонардо (до 1500 года). Адольф Розенберг (монография 1898 года), напротив, усматривает в композиции картона более позднее — и более удачное — решение той же самой темы и вслед за Антоном Шпрингером считает, что он создан после «Моны Лизы». Для наших рассуждений абсолютно подходит, что картон, видимо, был гораздо более давним произведением. Нетрудно также представить, каким образом картина в Лувре произошла от картона, тогда как противоположное превращение пониманию не поддается. Если исходить из композиции картона, то Леонардо испытывал, скажем, потребность устранить слияние, как в сновидении, обеих фигур, соответствовавшее его детскому воспоминанию, и пространственно разделить обе головы. Это произошло, когда он отделил голову и верхнюю часть туловища Марии от фигуры матери и наклонил ее вперед. Для мотивировки этого перемещения ребенок Христос должен был спуститься с колен на землю, но тогда не осталось места для маленького Иоанна, который был заменен овечкой.



Рис. 3

же свою тоску о новых; она была вынуждена вознаграждать не только себя за то, что не имела мужа, но и ребенка — за то, что у него не было отца, хотевшего его ласкать. Таким образом, она по образцу всех неудовлетворенных матерей поместила маленького сына на место своего мужа и лишила его из-за слишком раннего созревания у него эротики части мужественности. Любовь матери к младенцу, которого она кормит и о котором заботится, представляет собой нечто гораздо более основательное, чем последующая ее привязанность к подрастающему ребенку. Она имеет природу полностью удовлетворяющих любовных отношений, которые исполняют не только все душевные желания, но и все телесные потребности, и если она предстает одной из форм достижимого человеком счастья, то не в последнюю очередь это проистекает из возможности без укора удовлетворять также давно вытесненные желания-побуждения, которые можно назвать извращенными[1]. В самую счастливую ран-

[Дополнение, сделанное в 1919 году:] В картине из Лувра Оскар Пфистер сделал удивительное открытие, которое ни в коем случае не утратит своего интереса, даже если мы не будем чувствовать себя склонными к его безоговорочному признанию. Он обнаружил в своеобразно оформленном и не совсем понятном одеянии Марии *контур грифа* и истолковывает его как *бессознательную картинку-загадку*.

«На картине, изображающей мать художника, виден, причем совершенно отчетливо, *гриф, символ материнства.*

В голубом платке, находящемся на бедре передней женщины и простирающемся в направлении таза и правого колена, мы видим чрезвычайно характерную голову грифа, шею, дугообразное основание туловища. Почти все наблюдатели, которым я демонстрировал это маленькое открытие, не могли отрицать очевидность этой загадки-картинки». (Pfister, 1913, 147.)

В этом месте читатель наверняка не поленится рассмотреть приложенное к этому сочинению художественное изображение, чтобы отыскать в нем очертания увиденного Пфистером грифа. Голубой платок, края которого очерчивают картинку-загадку, на репродукции в качестве светло-серого поля отделяется от более темного фона остального одеяния. [См. иллюстрацию на с. 301, а также рис. 2.]

Пфистер (l. c., 147) продолжает: «Но тут имеется важный вопрос: как далеко простирается загадка-картинка? Если начиная с середины птицы мы дальше проследим за платком, так резко отделяющимся от своего окружения, то заметим, что, с одной стороны, он опускается на ступню женщины, но, с другой стороны, поднимается над ее плечом и над ребенком. Первая часть в общих чертах образует крыло и естественный хвост грифа, вторая — острое брюшко и, особенно если мы обратим внимание на лучевидные линии, похожие на контуры перьев, распущенный хвост птицы, правый конец которого направлен *в точности, как в судьбоносном детском сновидении Леонардо, в рот ребенка, то есть самого Леонардо*».

Затем автор предпринимает попытку дальнейшего толкования вплоть до деталей и обсуждает возникающие при этом трудности.

[1] Ср. «Три очерка по теории сексуальности» (1905*d*) [статья III, дискуссия о «сексуальном объекте в младенческом возрасте», *Studienausgabe,* т. 5, с. 126–127].

нюю пору брака отец ощущает, что ребенок, особенно маленький сын, стал его соперником, и отсюда берет свое начало глубоко коренящееся в бессознательном соперничество с тем, кого предпочли.

Когда Леонардо на вершине собственной жизни снова встретил ту блаженно-восторженную улыбку, которая когда-то играла на устах ласкавшей его матери, он надолго подпал под власть торможения, запрещавшего ему вновь вожделеть таких нежностей от женских губ. Но он стал художником и старался воссоздать эту улыбку с помощью кисти и наделял ею все свои картины независимо от того, писал ли он их теперь сам или предоставлял возможность исполнить их под своим руководством своим ученикам, — «Леду», «Иоанна» и «Вакха». Две последние являются модификациями того же самого типа. Мутер говорит [1909, т. 1, 314]: «Из библейской истории о прожорливой саранче Леонардо сделал Вакха, Аполлино, который с загадочной улыбкой на губах, скрестив свои мокрые ляжки, глядит на нас обольстительным взором». Эти картины дышат музыкой, проникнуть в их тайну никто не отваживается; в лучшем случае можно попытаться установить связь с более ранними творениями Леонардо. Фигуры опять являются женственно-мужественными, но уже не в смысле фантазии о грифе, это красивые юноши, по-женски нежные и с женскими формами; они не опускают глаз, а смотрят таинственно-торжествующе, как будто знают о великой удаче, о которой нужно молчать; знакомая обольстительная улыбка позволяет догадаться, что это — любовная тайна. Возможно, в этих фигурах, изображая в таком блаженном соединении мужской и женской сущности исполнение желания очарованного матерью мальчика, Леонардо отрицал и художественным способом преодолевал неудачу своей любовной жизни.

ГЛАВА V

Среди записей в дневниках Леонардо имеется одна, которая своим важным содержанием и из-за одной крошечной формальной ошибки привлекает внимание читателя:

Он пишет в июле 1504 года:

adi di ʟuglio` mercoledi a ore mori ſer ’iero da vinci, notalio al palazzo del ’otestł, mio padre, a ore. ɛra d etł d anni, lascił` figlioli maschi e´ femmineɫ[1].

Стало быть, в записи речь идет о смерти отца Леонардо. Небольшое недоразумение в ее форме состоит в том, что указание времени «a ore 7» повторяется дважды, словно Леонардо в конце фразы забыл, что уже указал его в начале. Это всего лишь мелочь, из которой другой человек, а не психоаналитик, ничего бы не извлек. Быть может, он бы ее не заметил, а если бы ему на нее указали, то он бы сказал: «В состоянии рассеянности или в аффекте это может случиться с каждым и иного значения не имеет».

Психоаналитик мыслит иначе; для него даже самое малое есть выражение скрытых душевных процессов; он давно научился тому, что такое забывание или повторение полно значением и что нужно быть благодарным «рассеянности», если она позволяет выдать обычно скрываемые побуждения.

Мы скажем, что и эта запись соответствует, подобно счету на похороны Катарины [с. 129], сметам расходов на учеников [с. 128], случаю, в котором Леонардо не удалось подавить свои аффекты и он был вынужден в искаженной форме выразить то, что долго утаивалось. Да и форма точно такая же, та же самая педантичная точность, такая же важность чисел[2].

Подобное повторение мы называем персеверацией. Она представляет собой превосходное подсобное средство, чтобы указать на

---

[1] [«В среду, 9 июля 1504 года, в 7 часов умер мессер Пьеро да Винчи, нотариус при палаццо дель Подеста, мой отец, в 7 часов. Ему было 80 лет, и он оставил после себя 10 сыновей и 2 дочерей».] По: Müntz (1899, 13, примечание).

[2] От более серьезной ошибки, допущенной Леонардо в этой записи, когда семидесятилетнему отцу он дал восемьдесят лет, я хочу отрешиться [см. также прим. 2, с. 143.]

аффективный акцент. Вспомним, к примеру, гневную речь святого Петра против его нечестивых представителей на земле в «Рае» Данте[1]:

Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, die vaca
Nella presenza del Figliuol di Dio,

Fatto ha del cimiterio mio cloaca.

Без торможения аффекта у Леонардо запись в дневнике могла бы звучать, скажем, так: «Сегодня в 7 часов умер мой отец, мессер Пьеро да Винчи, мой бедный отец». Однако смещение персеверации на самую несущественную часть известия о смерти, на час смерти, лишает запись всякого пафоса и позволяет нам еще распознать, что здесь что-то нужно было скрыть и подавить.

Мессер Пьеро да Винчи, нотариус и потомок нотариусов, был человеком большой жизненной силы, добившимся уважения и благосостояния. Он был женат четыре раза, первые две жены умерли бездетными, только от третьей в 1476 году он получил первого законного сына, когда Леонардо было уже 24 года и он давно поменял отцовский дом на мастерскую своего учителя Верроккьо; вместе с четвертой и последней женой, на которой он женился, когда ему уже было пятьдесят лет, он произвел на свет еще девять сыновей и двух дочерей[2].

Разумеется, также и этот отец стал значимым для психосексуального развития Леонардо, причем не только в негативном смысле из-за своего отсутствия в первые детские годы мальчика, но и непосредственно благодаря своему присутствию в его более позднем детстве. Кто ребенком вожделеет мать, тот не может избежать того, чтобы не захотеть поставить себя на место отца, отождествиться с ним в своей фантазии и впоследствии поставить себе жизненной задачей его преодоление. Когда Леонардо, которому не было еще и пяти лет, был принят в дом дедушки, молодая мачеха Альбиера заняла в его чувствах место матери, и он вступил в те отношения соперничества с отцом, которые можно назвать нор-

---

[1] [Тот, кто, как вор, воссел на мой престол,
На мой престол, на мой престол, который
Пуст перед сыном Божиим, возвел
На кладбище моем сплошные горы

Кровавой грязи.
(Перевод М. Лозинского)] Canto XXVII, V. 22–25.

[2] Похоже на то, что в том месте дневника Леонардо ошибся и в количестве братьев и сестер, что находится в удивительном противоречии с его кажущейся точностью.

мальными. Решение в пользу гомосексуальности, как известно, принимается при приближении к пубертатному возрасту. Когда оно прозвучало для Леонардо, идентификация с отцом потеряла всякое значение для его сексуальной жизни, но продолжилось в других областях неэротической деятельности. Мы слышим, что он любил роскошь и красивую одежду, держал слуг и лошадей, хотя, по словам Вазари, «почти ничем не владел и мало работал»; мы сделаем ответственным за эти пристрастия не только его чувство прекрасного, мы распознаем в них также навязчивое стремление копировать и превзойти отца. По сравнению с бедной крестьянской девушкой отец был знатным господином, поэтому у сына сохранилось желание также изображать знатного господина, стремление *«to out-herod Herod»*[1], показать отцу, как выглядит настоящая знатность.

Кто творит как художник, тот, разумеется, тоже ощущает себя отцом по отношению к своим произведениям. Для творений Леонардо как художника идентификация с отцом имела роковые последствия. Он создавал их и больше о них не заботился, как его отец не беспокоился о нем самом. Последующая забота отца не могла ничего изменить в этой навязчивости, ибо она проистекала из впечатлений первых детских лет, а вытесненное, оставшееся бессознательным, нельзя скорректировать последующими переживаниями.

В эпоху Ренессанса — как и гораздо позднее — каждый художник нуждался во влиятельном хозяине и покровителе, патроне, делавшем ему заказы, в руках которого находилась его судьба. Леонардо нашел своего патрона в честолюбивом, любящем роскошь, дипломатически лукавом, но непостоянном и ненадежном Лодовико Сфорца, по прозванию иль Моро. При его дворе в Милане он провел блестящие годы своей жизни, на службе ему он проявил ничем не стесненную творческую силу, о которой свидетельствовали «Тайная вечеря» и конная статуя Франческо Сфорца. Он покинул Милан еще до того, как разразилась катастрофа над Лодовико Моро, умершим узником в одной французской темнице. Когда сообщение о судьбе своего покровителя дошло до Леонардо, он написал в своем дневнике: «Герцог потерял свою страну, свое имущество, свою свободу, и ни одно из дел, за которые он брался, не было доведено до конца»[2]. Удивительно и, разумеется, не может не иметь значения, что своему патрону он бросил

---

[1] [Превзойти Ирода в жестокости (*англ.*).]

[2] *«ıl duca perse lo stato e la roba e libertł e nessuna sua opera si fini per lui»*. — v. Seidlitz (1909, т. 2, 270).

тот же упрек, который потомкам пришлось обратить против него самого, когда на персону из отцовского ряда он захотел возложить ответственность за то, что сам он оставил свои творения незавершенными. На самом деле он не был неправ и в отношении герцога.

Но если подражание отцу нанесло ему вред как художнику, то протест против отца явился инфантильным условием его, быть может, столь же грандиозного достижения как исследователя. Он, согласно красивому сравнению Мережковского, подобен человеку, который слишком рано проснулся во тьме, когда все еще спали[1]. Он отважился высказать смелое положение, которое, однако, содержит оправдание любого свободного исследования: *«Кто в споре мнений ссылается на авторитет, тот работает своей памятью, вместо своего рассудка»*[2]. Так он стал первым современным естествоиспытателем, а изобилие научных выводов и догадок вознаградило его смелость первым со времен греков, опираясь лишь на наблюдение и собственное суждение, прикоснуться к тайнам природы. Но когда он учил пренебрегать авторитетом и отказаться от подражания «древним» и снова и снова ссылался на изучение природы как источника всей истины, он лишь повторял в высшей, достижимой человеком сублимации убеждение, сложившееся уже у маленького, удивленно смотрящего в мир мальчика. Делая обратный перевод из научной абстракции в конкретный индивидуальный опыт, древние и авторитет соответствовали все же только отцу, а природа опять стала нежной, доброй матерью, которая его кормила. Если у большинства других людей — еще и сегодня, как в древние времена — потребность в опоре на какой-либо авторитет является настолько властной, что мир для них начинает шататься, когда этот авторитет оказывается под угрозой, то один только Леонардо мог обходиться без этих подпорок; ему было бы это не дано, если бы в первые годы жизни он не научился отказываться от отца. Смелость и независимость его последующего научного исследования имеет предпосылкой ничем не стесненное инфантильное сексуальное исследование и продолжается при отходе от сексуальности.

Если кто-нибудь, как Леонардо в своем первом[3] детстве, избежал запугивания отцом и в своем исследовании сбросил оковы авторитета, то самым резким противоречием нашему ожиданию яви-

[1] (1903, 348).

[2] *çhi disputa allegando l autoritł non adopra l ingegno ma piuttosto la memoria*ʼ Solmi (1910, 13). [*Codex Atlanticus,* F. 76 r. a.]

[3] [Это слово было добавлено в 1925 году.]

лось бы то, если бы мы обнаружили, что этот же человек остался верующим и не способным освободиться от догматической религии. Психоанализ познакомил нас с тесной взаимосвязью между отцовским комплексом и верой в бога, показал на, что в психологическом отношении личный бог — это не что иное, как возвеличенный отец, и ежедневно демонстрирует нам, как молодые люди теряют религиозную веру, как только у них рушится авторитет отца. Таким образом, в родительском комплексе мы распознаем корень религиозной потребности; всемогущий, справедливый бог и благосклонная природа представляются нам грандиозными сублимациями отца и матери, точнее, возобновлениями и восстановлениями представлений о них в раннем детстве. В биологическом отношении религиозность восходит к долго сохраняющейся беспомощности и потребности в помощи маленького человека, который, впоследствии осознав свою действительную беспомощность и слабость по сравнению с великими силами жизни, воспринимает свое положение так же, как в детстве, и пытается отрицать свою безотрадность регрессивным возобновлением инфантильных защитных сил. Защита от невротического заболевания, которую предоставляет религия своим верующим, легко объясняется тем, что она лишает их родительского комплекса, с которым связано сознание вины у отдельного человека, как и у всего человечества, и уничтожает его, тогда как неверующий должен справляться с этой задачей в одиночку[1].

Не похоже на то, что пример Леонардо мог бы изобличить это представление о религиозной вере в ошибке. Обвинения его в неверии, или, что в те времена означало то же самое, в отходе от христианской веры, раздавались уже при его жизни и нашли конкретное выражение в первом жизнеописании, составленном о нем Вазари [1550][2]. Во втором издании своей «Vite» в 1568 году Вазари опустил эти замечания. Нам совершенно понятно, когда Леонардо ввиду чрезвычайной чувствительности своей эпохи в религиозных вещах воздерживался от прямых высказываний о своем отношении к христианству также и в своих записях. Как исследователь он ни в малейшей степени не позволял сбивать себя с толку историей сотворения мира священного писания; например, он оспаривал возможность всемирного потопа и, не испытывая сомне-

---

[1] [Последнее предложение было добавлено в 1919 году. — Впоследствии этот момент упоминается в работе Фрейда «Психология масс и анализ Я (1921*c*), *Studienausgabe,* т. 9, с. 132.]

[2] Müntz (1899, 292 и далее).

ний, вел счет в геологии точно так же, как современные люди, сотнями тысячелетий.

Среди его «пророчеств» имеются и такие, которые, должно быть, оскорблять чувства верующего христианина, например[1]:

О поклоняющихся святым иконам.

«Люди будут говорить с людьми, которые ничего не слышат, у которых открыты глаза, но они не видят; они будут обращаться к ним и не получать ответа; они будут просить милости от того, кто имеет уши и не слышит; они будут зажигать свечи для того, кто слеп».

Или: о плаче в страстную пятницу (l. c. 297).

«Во всех концах Европы большие народы будут оплакивать смерть одного-единственного человека, умершего на Востоке».

Об искусстве Леонардо отзывались, что он лишил святые образы последнего остатка связанности с церковью и вовлек их в область человеческого, чтобы изобразить в них великие и прекрасные человеческие ощущения. Мутер восхваляет его за то, что он преодолел упадочническое настроение и вернул людям право на чувственность и радостное наслаждение жизнью. В записях, которые свидетельствуют об углубленности Леонардо в исследование великой загадки природы, отсутствуют выражения восхищения Творцом, последней причиной всех этих величественных тайн, однако ничто не указывает на то, что он хотел придерживаться личного отношения к этой божественной силе. Фразы, в которые он вложил глубокую мудрость последних лет своей жизни, дышат смирением человека, подчинившегося Αναγκη, законам природы, и не ожидающего никаких послаблений от доброты или милости бога. Едва ли подлежит сомнению, что Леонардо преодолел догматическую, равно как и личную религию и благодаря своей исследовательской работе далеко отошел от мировоззрения верующего христианина.

Из нашего ранее упомянутого [с. 120 и далее] понимания развития детской душевной жизни у нас напрашивается предположение, что также и Леонардо в своих первых исследованиях в детском возрасте был занят проблемами сексуальности. Однако он выдает нам себя сам под прозрачной вуалью, связывая свое исследовательское стремление с фантазией о грифе и выделяя проблему

[1] По Herzfeld (1906, 292).

полета птиц как выпавшую ему для разработки вследствие особого уготованного судьбой стечения обстоятельств. Довольно темное, звучащее как пророчество место в его записях, где речь идет о полете птиц, самым превосходным образом доказывает, с каким аффективным интересом он был привязан к желанию самому научиться подражать искусству полета: «В свой первый полет отправится большая птица, со спины своего большого лебедя, наполнит вселенную изумлением, все писания своей славой и вечная слава будет гнезду, где она родилась»[1]. Видимо, он надеялся, что сам когда-нибудь сможет летать, а из исполняющих желания снов людей мы знаем, какого блаженства ждут от исполнения этой надежды.

Но почему столь многим людям снится, что они умеют летать? Психоанализ дает на это ответ: потому что летать или быть птицей — это всего лишь маскировка другого желания, к обнаружению которого ведет больше одного языкового и материального мостика. Когда любознательным малышам рассказывают, что большая птица, такая как аист, приносит маленьких детей, когда древние люди изображали фаллос с крыльями, когда самое употребительное обозначение половой деятельности мужчины в немецком языке звучит «vugeln» [Vogel — птица], а у итальянцев член мужчины прямо называют *l'uccello* (птичкой), то это всего лишь маленькие фрагменты из большой взаимосвязи, которая учит нас, что желание уметь летать означает в сновидении не что иное, как стремление быть способным к половым достижениям[2]. Оно представляет собой раннее инфантильное желание. Когда взрослый человек вспоминает о своем детстве, то оно кажется ему счастливым временем, когда радуются мгновению и безмятежно идут навстречу будущему, и поэтому он завидует детям. Но сами дети, если бы они могли дать сведения раньше[3], вероятно, сообщили бы иное. По-видимому, детство — это не та блаженная идиллия, в которую мы искаженно превращаем его впоследствии, напротив, все годы детства ребенка подстегивает желание стать большим, подражать взрослым. Это желание про-

[1] По Herzfeld (1906, 32). «Большой лебедь», должно быть, означает холм, Монте Сесеро, в окрестностях Флоренции [теперь Монте Сесери; *cecero* — итальянское слово, обозначающее лебедя].

[2] [Примечание, добавленное в 1919 году:] Согласно исследованиям Пауля Федерна и исследованиям Моурли Волда (1912), норвежского ученого, далекого от психоанализа. [См. также «Толкование сновидений» (1900*a*), *Studienausgabe,* глава VI (Д), *Studienausgabe,* т. 2, с. 385–386.]

[3] [В изданиях до 1923 года вместо «раньше» стоит «об этом».]

низывает все его игры. Если дети в ходе своего сексуального исследования догадываются, что в загадочной и вместе с тем такой важной области взрослый может делать нечто великолепное, чего знать и делать им не положено, то у них пробуждается неистовое желание уметь то же самое, и они видят это во сне в форме полета или подготавливают это облачение желания для своих последующих снов о полете. Стало быть, и авиация, в наши дни в конце концов достигшая своей цели, имеет свои инфантильные эротические корни.

Признаваясь, что с самого детства он ощущал особое личное отношение к проблеме полета, Леонардо подтверждает нам, что его детское исследование было направлено на сексуальное, как мы должны были это предполагать, исходя из наших исследований детей нашего времени. Во всяком случае эта проблема избегла вытеснения, впоследствии отдалившего его от сексуальности; с детских лет до поры самой полной интеллектуальной зрелости именно она — с небольшим изменением смысла — оставалась ему интересной, и вполне возможно, что желанное искусство столь же мало далось ему в первичном сексуальном значении, как и в механическом, что то и другое остались для него фрустрированными желаниями.

Великий Леонардо вообще всю свою жизнь отчасти оставался ребенком; говорят, что все великие люди должны сохранять что-то детское. Он продолжал играть, даже будучи взрослым, и из-за этого иной раз казался своим современникам зловещим и непонятным. Когда к празднествам при дворе и к торжественным приемам он изготовлял самые искусные механические игрушки, то недовольны лишь мы, те, кому не хочется видеть, что мастер тратит свои силы на подобные безделушки; сам он, похоже, не без удовольствия занимался такими вещами, ибо Вазари сообщает, что он делал подобное там, где к этому не вынуждал заказ: «Там (в Риме) он приготовил тесто из воска и сделал из него, пока оно было жидким, очень хрупких зверушек, наполненных воздухом; когда он вдувал воздух, они летали, когда воздух выходил, они падали на землю. Одной редкой ящерице, которую нашел виноградарь из Бельведера, он приделал крылья из снятой кожи других ящериц, наполнил их ртутью, так что они двигались и дрожали, когда ящерица передвигалась; затем приделал ей глаза, бороду и рога, приручил ее, поместил в ящик и пугал ею всех своих друзей»[1]. Часто такие игрушки служили ему для выражения важных мыслей: «Он

[1] Вазари в переводе Шорна (1843, [39]), [изд. Погги, 1919, 41].

не раз велел так тонко вычищать кишки барана, что их можно было уместить в руке; он уносил их в большую комнату, в смежное помещение приносил пару кузнечных мехов, закреплял на них кишки и надувал их до тех пор, пока они не занимали всю комнату и не приходилось скрываться в углу. Так он показывал, как они постепенно становились прозрачными и наполненными воздухом, а поскольку они, поначалу ограничившиеся небольшой площадью, все больше и больше распространялись по всему помещению, он сравнивал их с гением»[1]. Такое же шутливое удовольствие от безобидного утаивания и искусного облачения демонстрируют его байки и загадки, последние облачены в форму «пророчеств», почти все они богаты мыслями и в примечательной степени лишены остроумия.

Игры и прыжки, которые Леонардо позволял своей фантазии, в некоторых случаях приводили его биографов, не понявших этого свойства, к серьезным ошибкам. В миланских рукописях Леонардо содержатся, к примеру, черновики писем к «Диодарио Сорио (Сирия), наместнику святого султана Вавилона», в которых Леонардо представляется инженером, посланным в эти края Востока, чтобы провести некоторые работы, защищается от упрека в лености, дает географические описания городов и гор и в конце изображает крупное стихийное бедствие, случившееся там в присутствии Леонардо[2].

Ж.-П. Рихтер в 1883 году на основе этих фрагментов письма попытался доказать, что Леонардо действительно сделал эти путевые наблюдения, находясь на службе египетского султана и даже принял на Востоке магометанскую религию. Это пребывание должно было прийтись на период до 1483 года, то есть до переселения ко двору герцога Миланского. Однако критике других авторов было нетрудно признать свидетельства мнимого путешествия на Восток Леонардо тем, чем они были на самом деле, — продуктами фантазии молодого художника, созданными им для собственной забавы, в которых, возможно, он выразил свои желания увидеть мир и пережить приключения.

Плодом фантазии является, видимо, и «Academia Vinciana», предположение о которой основывается на наличии пяти или шести необычайно искусно переплетенных эмблем с надписью ака-

[1] Там же, 39 [изд. Погги, 41].

[2] Об этом письме и связанных с ним комбинациях см.: Мьntz (1899, 82 и далее); дословный текст последнего и других последовавших за ним записей у М. Херцфельд (1906, 223 и далее).

демии. Вазари упоминает эти рисунки, но не академию[1]. Мюнц, поместивший такой орнамент на обложку своего большого труда о Леонардо, принадлежит к тем немногим, кто верит в реальность «Academia Vinciana».

Вероятно, это влечение к игре у Леонардо исчезло в его зрелые годы, наверное, оно тоже вылилось в исследовательскую деятельность, означавшую последний и наивысший расцвет его личности. Но то, что оно сохранялось так долго, может нам показать, как медленно отрывается от своего детства тот, кто в свои детские годы вкусил высшее, впоследствии уже не достигнутое, эротическое блаженство.

[1] «Кроме того, он потратил какое-то время даже на то, чтобы нарисовать веревочное переплетение, в котором можно было проследить нить от одного конца до другого, пока она не описывала фигуру, образующую полный круг; очень сложный и красивый рисунок, словно выгравированный в меди, в центре которого можно прочесть слова: “Leonardus Vinci Academia”». Schorn (1843, 8) [изд. Погги, 5].

ГЛАВА VI

Напрасно было бы обманываться на тот счет, что читатели сегодня находят всю патографию безвкусной. Протест облачается в форму упрека, что при патографической разработке великого человека никогда не приходят к пониманию его значения и того, что было им сделано; поэтому будет бесполезным занятием изучать на нем вещи, которые с таким же успехом можно обнаружить у любого другого. Однако эта критика настолько явно неправомерна, что ее можно понимать только как предлог и маскировку. Патография вообще не ставит целью сделать понятным достижение великого человека; никого все же нельзя упрекать в том, что он не сделал того, чего никогда не обещал. Истинные мотивы сопротивления иные. Их обнаруживаешь, когда принимаешь в расчет, что биографы совершенно особым образом фиксированы на своих героях. Они часто избирают его объектом своих исследований, потому что по причинам своей личной эмоциональной жизни с самого начала проявляли к нему особый интерес. В таком случае они предаются работе по идеализации, стремясь включить великого человека в ряд своих инфантильных прообразов, скажем, вновь оживить в нем детское представление об отце. В угоду такому желанию они стирают в его облике индивидуальные черты, сглаживают следы его жизненной борьбы с внутренними и внешними сопротивлениями, не терпят в нем ни малейшего остатка человеческой слабости или несовершенства и в таком случае преподносят нам действительно холодный, чуждый идеальный образ вместо образа человека, с которым мы могли бы почувствовать отдаленное родство. Приходится сожалеть, что они это делают, ибо тем самым они жертвуют истиной ради иллюзии и в угоду своим инфантильным фантазиям отказываются от возможности проникнуть в самые интересные тайны человеческой природы[1].

Сам Леонардо в своей любви к истине и своей жажде знаний не отверг бы попытки на основе некоторых странностей и загадок

[1] Эту критику надо рассматривать как универсальную, а не адресованную, скажем, биографам Леонардо.

своего поведения разгадать условия своего душевного и интеллектуального развития. Мы преклоняемся перед ним, учась на его примере. Его величию не вредит, когда мы изучаем жертвы, которыми пришлось расплачиваться его развитию из ребенка, и сопоставляем моменты, придавшие его персоне трагическую черту неудачи.

Категорически подчеркнем, что мы никогда не причисляли Леонардо к невротикам или «нервнобольным», как гласит неуклюжее слово. Кто сетует на то, что мы вообще осмеливаемся применять к нему точки зрения, полученные из патологии, тот попрежнему придерживается предрассудков, от которые мы сегодня по праву отказались. Мы уже не считаем, что здоровье и болезнь, нормальное и нервное, можно строго отделить друг от друга и что невротические черты должны расцениваться как доказательство общей неполноценности. Мы знаем сегодня, что невротические симптомы — это замещающие образования для определенных последствий вытеснения, которое нам приходится осуществлять на пути нашего развития от ребенка к культурному человеку, что все мы продуцируем такие замечающие образования и что только количество, интенсивность и распределение этих замещающих образований оправдывают практическое понятие нездоровья и вывод о конституциональной неполноценности. По небольшим признакам в личности Леонардо мы вправе поставить его рядом с тем невротическим типом, который мы называем «обсессивным типом», сравнивать его исследование с «умственной жвачкой» невротиков, его торможения — с так называемыми абулиями последних.

Целью нашей работы являлось объяснение торможений в сексуальной жизни Леонардо и в его художественной деятельности. Для достижения этой цели нам позволено свести воедино все то, что благодаря нашим догадкам нам стало известно о ходе его психического развития.

У нас нет возможности понять его наследственные условия, и наоборот, мы обнаруживаем, что глубокое нарушающее воздействие оказывают акцидентные обстоятельства его детства. Незаконное рождение Леонардо лишает его, возможно, до пятого года жизни влияния со стороны отца, и он подвергается нежному соблазнению матери, чьим единственным утешением он является. Подвигнутый ее поцелуями к ранней сексуальной зрелости, наверное, он должен был вступить в фазу инфантильной сексуальной активности, надежным доказательством которой служит одно-

единственное проявление — интенсивность его инфантильного сексуального исследования. Его ранними детскими впечатлениями сильнее всего возбуждаются влечение к созерцанию и знанию; эрогенная зона рта получает значение, которого она никогда уже не утратит. Из последующего противоположного поведения, например из чрезмерного сострадания к животным, мы можем заключить, что в этот период детства у него присутствовали ярко выраженные садистские черты.

Энергичный шуб вытеснения кладет конец этому детскому избытку и устанавливает предрасположения, которые проявятся в пубертатном возрасте. Самым заметным результатом преобразования будет отказ от всякой грубо-чувственной деятельности; Леонардо сможет жить воздержанно и будет производить впечатление асексуального человека. Когда в пубертате через мальчика проходят потоки возбуждения, они все же не сделают его больным, вынуждая его к разорительным и вредным замещающим образованиям; благодаря предпочтению в раннем возрасте сексуального любопытства бульшая часть потребности полового влечения сумеет сублимироваться в общую жажду знаний и, таким образом, избежать вытеснения. Гораздо меньшая часть либидо останется обращенной на сексуальные цели и будет репрезентировать пришедшую в упадок половую жизнь взрослого человека. Вследствие вытеснения любви к матери эта часть будет оттеснена в гомосексуальную установку и даст знать о себе в виде идеальной любви к мальчикам. В бессознательном остается фиксация на матери и на радостных воспоминаниях об общении с ней, но пока она пребывает в неактивном состоянии. Таким способом вытеснение, фиксация и сублимация делятся между собой имеющимися в распоряжении вкладами, которые в душевную жизнь Леонардо вносит половое влечение.

Из темного отрочества Леонардо появляется перед нами как художник, живописец и ваятель благодаря специфическому дарованию, которое, вероятно, обязано своим усилением раннему пробуждению любопытства в первые детские годы. Мы охотно указали бы, каким образом художественная деятельность восходит к первичным душевным влечениям, если бы именно здесь наши средства не отказали. Мы ограничимся выделением едва ли теперь уже подлежащего сомнению факта, что творчество художника также проистекает из его сексуального желания, а в отношении Леонардо укажем на сообщение, переданное Вазари [выше, с. 135], что головы улыбающихся женщин и красивых

мальчиков, то есть изображения его сексуальных объектов, обратили на себя внимание уже во время его первых художественных опытов. В расцвете юности Леонардо, по-видимому, сначала работал, будучи ничем не стесненным. Подобно тому, как в своем внешнем образе жизни он следует примеру отца, точно так же он проживает какое-то время мужской творческой силы и художественной продуктивности в Милане, где благосклонность судьбы позволяет ему найти замену отца в герцоге Лодовико Моро. Но вскоре на нем доказывает свою правоту опыт, что почти полное подавление реальной сексуальной жизни не создает самых благоприятных условий для проявления сублимированных сексуальных стремлений. Начинает сказываться следование образцу сексуальной жизни, активность и способность к принятию быстрого решения парализуются. Склонность к обдумыванию и колебаниям становится заметной уже в «Тайной вечере», и, оказав влияние на выбор техники, определяет судьбу великолепного произведения. Теперь постепенно у него осуществляется процесс, который можно сравнить только с регрессиями у невротиков. Проявление в пубертате его сущности как художника опережается развитием в исследователя, обусловленным в раннем детстве, вторая сублимация его эротических влечений отступает на задний план по сравнению с первоначальной, подготовленной при первом вытеснении. Он становится исследователем, вначале еще служа своему искусству, затем независимо от него и без него. С потерей покровителя, заменяющего отца, и с усиливающимся помрачением в жизни это регрессивное замещение распространяется все больше и больше. Он становится *«impacientissimo al pennello»*[1], как сообщает корреспондент маркграфини Изабеллы д'Эсте, которая непременно хочет обладать еще одной картиной, вышедшей из-под его руки. Его детское прошлое обрело над ним власть. Однако исследование, которое теперь замещает у него художественное творчество, по-видимому, содержит в себе некоторые черты, характеризующие активность бессознательных влечений, — ненасытность, непреклонную жесткость, недостаток способности приспосабливаться к реальным условиям.

На вершине своей жизни, в первое пятидесятилетие, в период, когда у женщины половые свойства уже атрофированы, а у мужчины нередко либидо отваживается на еще одно энергич-

[1] [«Не расположенным к живописи»] v. Seidlitz (1909, т. 2, 271).

ное наступление, в нем происходит новая перемена. Еще более глубокие слои его душевного содержания становятся снова активными; но эта дальнейшая регрессия идет на пользу его пришедшему в упадок искусству. Он встречает женщину, пробуждающую у него воспоминание о счастливой и чувственно-восторженной улыбке матери, и под его влиянием он вновь получает импульс, направлявший его в начале его художественных опытов, когда он изображал улыбающихся женщин. Он пишет «Мону Лизу», «Святую Анну Сам-третью» и ряд таинственных, отличающихся загадочной улыбкой картин. С помощью своих древнейших эротических побуждений он празднует триумф, еще раз преодолевает торможение в своем искусстве. Эта последняя фаза развития расплывается для нас в темноте приближающейся старости. Его интеллект еще до этого вознесся до наивысших вершин мировоззрения, оставляющего далеко позади себя его время.

В предыдущих разделах я указал, что может оправдать такое изображение хода развития Леонардо, подобное расчленение его жизни и объяснение его колебания между искусством и наукой. Если даже у друзей и знатоков психоанализа эти рассуждения создали мнение, что мною написан всего лишь психоаналитический роман, то я отвечу, что достоверность этих результатов я, разумеется, не переоцениваю. Как и другие, я поддаюсь притягательной силе, исходящей от этого великого и загадочного человека, в чьем поведении, по-видимому, ощущается сильнейшие, обусловленные влечениями страсти, которым все же дано проявиться лишь столь удивительно приглушенно.

Но какой бы ни была правда о Леонардо, мы не можем отступиться от нашей попытки обосновать ее психоаналитически до тех пор, пока мы не решили другие задачи. В общем и целом мы должны обозначить границы, установленные продуктивности психоанализа в области биографики, чтобы всякое отсутствующее объяснение не истолковывали нам как неудачу. В распоряжении психоаналитического исследования в качестве материала имеются данные об истории жизни — с одной стороны, случайности событий и влияний среды, с другой стороны, сообщения о реакциях индивида. Опираясь на свое знание психических механизмов, оно пытается динамически постичь сущность индивида, исходя из его реакций, раскрыть первоначальные движущие силы его души, а также их последующие преобразования и формы развития. Если это удается, то поведение личности в жизни объясняется взаимодействием конституции и судьбы,

внутренних энергий и внешних сил. Если такая попытка, как, может быть, в случае Леонардо, надежных результатов не дает, то в этом повинна не ошибочная или недостаточная методика психоанализа, а ненадежность и неполнота материала, который в отношении этого человека поставляют предания. Стало быть, ответственность за неудачу надо возложить на автора, заставившего психоанализ дать заключение на основе столь недостаточного материала.

Но даже при наличии самого богатого исторического материала и самом надежном умении обращаться с психическими механизмами психоаналитическое исследование в двух важных пунктах не может прийти к пониманию неизбежности того, что индивид мог стать только таким, а не другим. В случае Леонардо мы отстаивали точку зрения, что случайность его незаконного рождения и чрезмерная нежность его матери оказали решающее влияние на формирование его характера и его дальнейшую судьбу, поскольку наступающее после этой фазы детства сексуальное вытеснение побудило его к сублимации либидо в жажду знаний и предопределило на всю дальнейшую жизнь его сексуальную бездеятельность. Однако после первых эротических удовлетворений детства этого вытеснения могло и не произойти; возможно, оно не случилось бы у другого индивида или оказалось бы у него гораздо менее обширным. Мы должны здесь признать некоторую степень свободы, которую уже нельзя объяснить психоаналитически. Точно так же нельзя представлять себе исход этого всплеска вытеснения как единственно возможный исход. Вероятно, другому человеку не посчастливилось бы уберечь основную часть либидо посредством его сублимации в жажду знаний; при тех же воздействиях, как у Леонардо, у него произошло бы стойкое нарушение мыслительной работы или он приобрел бы неодолимое предрасположение к неврозу навязчивости. Стало быть, эти две особенности Леонардо — его совершенно особая склонность к вытеснениям влечения и его чрезвычайная способность к сублимации примитивных влечений — психоаналитическому объяснению не поддаются.

Влечения и их превращения — это последнее, что может познать психоанализ. Далее он уступает место биологическому исследованию. Склонность к вытеснению, а также способность к сублимации мы вынуждены сводить к органическим основам характера, над которыми затем возвышается душевное здание. Поскольку художественный дар и продуктивность тесно связаны с сублимацией,

мы вынуждены признать, что и сущность художественной деятельности нам психоаналитически недоступна. Биологическое исследование нашего времени склонно к тому, чтобы объяснять основные черты органической конституции человека смешением мужских и женских задатков в [химическом] материальном смысле; физическая красота, равно как и леворукость, Леонардо предоставили здесь некоторую опору[1]. И все же мы не хотим покидать почву чисто психологического исследования. Нашей целью остается доказательство взаимосвязи между внешними событиями и реакциями человека через проявления влечений. Если психоанализ и не объясняет нам факт художественности Леонардо, он все же делает нам понятными ее проявления и ограничения. Ведь, наверное, только человек с детскими переживаниями Леонардо написал бы «Мону Лизу» и «Святую Анну Сам-третью», уготовил бы своим произведениям ту трагическую судьбу и смог бы совершить такой небывалый подъем как естествоиспытатель, и похоже на то, что ключ к пониманию всех его достижений и его невзгод лежит в детской фантазии о грифе.

Но не вправе ли быть недовольными результатами исследования, признающего за случайностями родительской констелляции столь огромное влияние на судьбу человека, делающего зависимой, к примеру, судьбу Леонардо от незаконного рождения и бесплодия его первой мачехи донны Альбиеры? Я думаю, что на это нет права; когда случай считают недостойным определять нашу судьбу, то это всего лишь возврат к набожному мировоззрению, преодоление которого Леонардо сам подготовил, когда написал, что Солнце не движется[2]. Мы, конечно, обижены тем, что справедливый бог и благосклонное провидение не оберегают нас лучше от подобных воздействий в самый беззащитный период нашей жизни. При этом мы забываем, что, собственно говоря, все в нашей жизни — случайность, от нашего возникновения в результате встречи сперматозоида и яйцеклетки, случайность, которая поэтому все же причастна к закономерностям и необходимостям природы, просто лишенная связи с нашими желаниями и иллюзиями. Распределение детерминации нашей жизни между «необходимостями» нашей конституции и «случайностями» нашего детства, на-

[1] [Это, несомненно, намек на воззрения Флисса, оказавшего на Фрейда большое влияние. В вопросе о двусторонности они все же несколько расходились во мнениях.]

[2] [Ср. с. 103.]

верное, в деталях еще не установлено; в целом же в значимости именно первых лет нашей жизни больше уже нельзя сомневаться. Все мы пока еще мало выказываем уважения природе, которая, по туманным словам Леонардо, напоминающим речь Гамлета, «полна бесчисленных причин, которые никогда не попадали в сферу опыта» (*La natura ų plena d infinite ragioni ehe non furono mai in isperienza.* M. Herzfeld, 1906, 11)[1]. Каждый из нас, человеческих существ, соответствует одному из бесчисленных экспериментов, в которых эти *ragioni* природы пробиваются в сферу опыта.

[1] [По-видимому, имеются в виду часто цитируемые слова Гамлета:

На небе, как и на земле есть множество вещей,
Которые школярской вашей мудрости не снятся.

Психопатические персонажи на сцене
(1942 [1905–1906])

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Английский перевод (первая публикация):

«Psychopathic Characters on the Stage».
1942 *Psychoanal. Q.,* т. 11 (4), октябрь, 459–464 (перевод Г. А. Бункера [неполный]).
1953 *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* т. 7, 303–310 (перевод Дж. Стрейчи [полный]).

Издания на немецком языке:
1962 *Die neue Rundschau,* т. 73, 53–57.
1987 *G. W.,* дополнительный том, 655–661.

В сопроводительном тексте к первой публикации этой статьи (в английском переводе) Макс Граф сообщает, что Фрейд написал эссе в 1904 году, а затем подарил это эссе ему, Графу (*Psychoanal. Q.,* т. 11, 465). Во всяком случае сам Фрейд никогда не передавал его для публикации. Что касается указанной Графом даты, то здесь, видимо, имеет место ошибка (сама рукопись не датирована), ибо пьеса Германа Бара «Другие», о которой идет речь на странице 167, была впервые поставлена лишь в начале ноября 1905 года в Мюнхене и Лейпциге; первое представление в Вене состоялось 25 ноября этого же года. В книжной форме пьеса вообще появилась лишь в 1906 году. Поэтому более вероятно, что эссе было написано в конце 1905 или в начале 1906 года.

Если цель зрелища сводится к тому, чтобы пробудить «страх и сострадание», достигнуть «очищения аффектов», как полагают со времен Аристотеля, то это же намерение можно описать несколько подробней, если сказать, что речь идет о раскрытии источников удовольствия или наслаждения из нашей аффективной жизни, [точно так же] как при комизме, остроте и т. д. — из нашей интеллектуальной работы, благодаря которой [в противном случае] многие такие источники сделались бы недоступными. Разумеется, при этом в первую очередь можно указать на *успокоение* собственных аффектов, а получающееся из этого наслаждение соответствует, с одной стороны, облегчению благодаря интенсивному отводу, с другой стороны, пожалуй, — сопутствующему сексуальному возбуждению, которое, как можно предположить, в качестве побочной прибыли идет на убыль при любом пробуждении аффекта и доставляет человеку столь желанное чувство высокого напряжения на психическом уровне. Сопричастное созерцание игрового действия приносит взрослому то же самое, что игра — ребенку, чье прощупывающее ожидание, которое можно приравнять к ожиданию взрослого, удовлетворяются именно так. Зритель переживает не слишком сильно, он ощущает себя «Мизеро, с которым ничего серьезного произойти не может», ему удается лучше сместить свое давно приглушенное честолюбивое желание — в качестве «я» находиться в центре мировых событий, он желает чувствовать, действовать, все компоновать так, как ему хочется, словом, быть героем, а писатели-актеры предоставляют ему эту возможность, позволяя ему *отождествиться* с героем. При этом они также кое от чего его избавляют, ибо зритель хорошо знает, что такое героическое поведение его персоны невозможно без боли, страдания и серьезных опасений, которые чуть ли не полностью лишают удовольствия; он также знает, что у него есть только *одна* жизнь и, возможно, что он погибнет в *одной* такой борьбе с сопротивлениями. Поэтому его наслаждение имеет предпосылкой иллюзию, то есть смягчение страдания уверенностью, во-первых, что там на сцене действует и страдает кто-то другой, и, во-вторых, что это всего лишь игра, в которой его личной безопасности не может быть причинен ущерб. При таких обстоятельствах он может наслаждаться собой как «великим», безбоязненно предаваться подавленным побуждениям, равно как и потребности в свободе в религиозном, политическом, социальном и сексуальном смысле и в от-

дельных значительных сценах изображаемой жизни давать себе волю по всем направлениям.

Таковы, однако, условия наслаждения, общие для многих форм поэтического творчества. Лирика служит прежде всего изживанию интенсивных многократных ощущений, как в свое время танец, эпос должен в первую очередь содействовать наслаждению великой героической личности в ее победах, драма же глубже погружается в аффективные возможности, преобразует ожидание беды в наслаждение и поэтому скорее с мазохистским удовлетворением изображает героя побежденным в борьбе. Драму можно было бы прямо-таки охарактеризовать через это отношение к страданию и несчастью, будет ли она, как в пьесе, пробуждать, а затем успокаивать исключительно озабоченность, или, как в трагедии, причинять страдание. Возникновение драмы из жертвенных действий (козел и козел отпущения) в культе богов не может не иметь связи с этим смыслом драмы[1], она словно унимает возникающий протест против божественного мирового порядка, установившего страдание. Герои вначале предстают бунтовщиками против бога и божественного, а из чувства презренности более слабого по сравнению с властью бога благодаря мазохистскому удовлетворению и непосредственному наслаждению личности, все-таки выдающей себя за великую, должно извлекаться удовольствие. Именно таково Прометеево настроение человека, однако смешанное с мелочной готовностью позволить временно себя успокоить сиюминутным удовлетворением.

Стало быть, тема драмы — все виды страдания, сулящие слушателю получение удовольствия, и из этого в качестве первого условия художественной формы следует, что слушатель не будет страдать, если умеет компенсировать возникшее сострадание возможным при этом удовлетворением, и это правило особенно часто нарушается современными писателями.

И все же это страдание вскоре ограничивается *душевным* страданием, ибо страдать *телесно* не хочет никто, кто знает, как быстро изменившееся при этом телесное чувство кладет конец всему душевному наслаждению. У того, кто болен, есть только одно желание: стать здоровым, избавиться от своего состояния, чтобы пришел врач, чтобы лекарство устранило торможение игры фантазии, которая нас самих приучила черпать наслаждение из нашего стра-

---

[1] [Тема героя в греческой трагедии обсуждается Фрейдом в «Тотеме и табу» (1912–1913) (статья IV, 7), *Studienausgabe,* т. 9, с. 438–439.]

дания. Когда слушатель ставит себя на место телесно больного, он не обнаруживает в себе ничего от наслаждения и психической дееспособности, и поэтому телесно больной возможен лишь как реквизит, но не как герой на сцене, если только особые психические стороны нездоровья — например, одиночество больного в «Филоктете» или беспомощность больного в пьесах про чахоточных больных — не делают все же возможной психическую работу.

Душевные же страдания человек знает в основном в связи с условиями, при которых они приобретаются, и поэтому драма нуждается в действии, из которого эти страдания происходят, и начинается с введения в это действие. Кажущееся исключение — когда иные пьесы приносят готовое душевное страдание, например, «Аякс», «Филоктет», ибо вследствие знакомства с материалом занавес в греческой драме всегда поднимается, так сказать, посредине пьесы. Исчерпывающе изложить условия этого действия непросто; это должно быть действие конфликта, содержать напряжение воли и сопротивление. Первое и самое грандиозное выполнение этого условия произошло через борьбу с божественным. Уже было сказано, что это трагедия протестная, в которой и поэт, и слушатели принимают сторону бунтовщиков. Чем меньше тогда доверяют божественному, тем больше выигрывает *человеческий* порядок, на который со все большим пониманием возлагают ответственность за страдания, и, таким образом, следующий вид борьбы — это борьба героя с человеческой социальной общностью, *гражданская трагедия*. Другое исполнение — борьба между самими людьми, *трагедия характеров,* содержащая все волнения агона [αγων, конфликт] и с пользой развертывающаяся между выдающимися людьми, освободившимися от ограничений человеческих институтов, борьба, где, собственно говоря, должно быть больше одного героя. Разумеется, вполне допустимо сочетание обоих случаев — борьба героя с институтами, которая воплощается в сильных характерах. Трагедия характеров в чистом виде лишена источника удовольствия от протеста, который столь мощно проявляется опять-таки в социальной пьесе, например, у Ибсена, а также в драмах про царей у греческих классиков.

Если *религиозная* драма, драма *характеров* и *социальная* драма в основном различаются ареной борьбы, где происходит действие, из которого проистекает страдание, то теперь мы последуем за драмой, происходящей на еще одной арене борьбы, где она становится полностью *психологической* драмой. В душевной жизни самого героя происходит порождающая страдание борьба между

разными побуждениями, борьба, которая должна завершиться не гибелью героя, а неким побуждением, то есть отказом. Любое объединение этого условия с предыдущими, то есть с условиями при социальной драме и драме характеров, конечно, возможно, поскольку именно социальный институт и вызывает тот внутренний конфликт. Здесь есть место для любовных трагедий, поскольку подавление любви социальной культурой, человеческими учреждениями или известной из оперы борьбой между «любовью и долгом» образует исходный пункт чуть ли не до бесконечности варьирующихся конфликтных ситуаций. Столь же бесконечных, как эротические грезы людей.

Однако ряд возможностей расширяется, и психологическая драма становится психопатологической, когда источником страдания, которому мы сочувствуем и из которого должны извлечь удовольствие, является уже не конфликт между примерно одинаково осознанными побуждениями, а конфликт между осознанным побуждением и вытесненным. Условием удовольствия выступает здесь то, что зритель является и невротиком. Ибо только ему высвобождение и в известной степени сознательное признание вытесненного побуждения могут доставить удовольствие, а не вызывать исключительно антипатию; у не невротика оно натолкнется только на антипатию и создаст готовность повторить акт вытеснения, ибо здесь оно удалось — благодаря разовым затратам на вытеснение вытесненное побуждение полностью поддерживается в равновесии. У невротика вытеснение потерпело неудачу, лабильно и постоянно требует новых затрат, которые экономятся благодаря признанию. Только у него существует такая борьба, которая может быть предметом драмы, но также и у него поэт создаст не только *удовольствие* от освобождения, но и *сопротивление*.

Первой из этих современных драм является «Гамлет»[1]. В ней разрабатывается тема: как человек, до этого бывший нормальным, вследствие особой природы поставленной перед ним задачи становится невротиком, в ком стремится заявить о себе побуждение, которое ранее было успешно вытеснено. «Гамлет» характеризуется тремя особенностями, кажущимися важными для нашего вопроса. 1. То, что герой не является психопатическим, а только становится им в интересующем нас действии. 2. То, что вытесненное побуждение

[1] [Первое опубликованное обсуждение Фрейдом проблемы Гамлета содержится в «Толковании сновидений» (1900*a*), глава V, Г *(*β*), Studienausgabe,* т. 2, с. 268–270.]

относится к тем побуждениям, которые у всех нас точно так же вытеснены, вытеснение которого относится к основам нашего личного развития, тогда как именно это вытеснение и удается растормошить ситуации. Благодаря двум этим условиям нам становится просто обнаружить себя в герое; мы способны на тот же самый конфликт, что и он, ибо «тому, кто при известных обстоятельствах не теряет свой разум, вообще терять нечего»[1]. 3. Однако условием художественной формы, по-видимому, является то, что побуждение, стремящееся в сознание, настолько же явно дает о себе знать, насколько не может быть названо четким именем, а потому процесс у слушателя вновь протекает при отвлеченном внимании, и вместо того чтобы давать себе отчет, он оказывается во власти чувств. Благодаря этому, несомненно, часть вытеснения экономится, как это можно наблюдать в аналитической работе, где вследствие менее значительного сопротивления потомки вытесненного достигают сознания, в котором самому вытесненному отказано. И все же конфликт в «Гамлете» настолько завуалирован, что вначале мне приходилось о нем только догадываться.

Вполне возможно, что вследствие несоблюдения трех этих условий многие другие психопатические фигуры становятся такими же непригодными для сцены, какими они являются и для жизни. Ибо для нас больной невротик — это человек, конфликт которого мы не можем постичь, если он приносит его с собой готовым. И наоборот, если нам этот конфликт известен, то забываем, что этот человек болен, точно так же как он, зная его, сам перестает быть больным. Задача поэта состояла бы в том, чтобы перенести нас в это же нездоровье, что получается лучше всего, когда мы проделываем вместе с ним это развитие. Особенно необходимо это в том случае, если вытеснения у нас еще не существует, то есть когда его нужно вначале создать, что изображает шаг в использовании невроза на сцене — и не только в «Гамлете». Если нам противостоит чуждый и готовый невроз, то в жизни мы обратимся к врачу и сочтем эту фигуру непригодной для сцены.

Похоже, эта ошибка присуща пьесе «Другие» Бара[2], помимо другой, состоящей в проблеме, что нам невозможно прийти к со-

---

[1] [Лессинг, «Эмилия Галотти», акт IV, 7-я сцена.]

[2] [Эта пьеса Германа Бара, австрийского писателя-романиста и драматурга (1863–1934), впервые была поставлена в конце 1905 года. Действие в ней разворачивается вокруг страдающей раздвоением личности героини, неспособной, несмотря на все старания, избавиться от зависимости от мужчины, основывающейся на его физической привлекательности, который держит ее в своей власти.]

чувственному убеждению в преимущественном праве одного полностью удовлетворять девушку. Поэтому ее случай не может стать нашим. Кроме того, третья [ошибка] заключается в том, что нам ни о чем не нужно догадываться и у нас возникает полное сопротивление этой обусловленности любви, которая нам не нравится. Условие отвлеченного внимания, по-видимому, является самым важным из рассматриваемых здесь формальных условий.

В целом позволительно будет сказать, что невротическая лабильность публики и искусство поэта избегать сопротивлений и создавать предварительное удовольствие[1] сами по себе могут определять границы использования аномальных характеров.

---

[1] [Ср. далее, на с. 179, обсуждение этого понятия, а также соответствующее редакторское примечание.]

Поэт и фантазирование
(1908 [1907])

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:
1907 представлено 6 декабря в виде доклада.
1908 *Neue Revue,* т. 1 (10) [март], 716–724.
1909 *S. K. S. N.,* т. 2, 197–206. (1912, 2-е изд.; 1921, 3-е изд.)
1924 *G. S.,* т. 10, 229–239.
1924 *Dichtung und Kunst,* 3–14.
1941 *G. W.,* т. 7, 213–223.

Эта работа основывается на докладе, прочитанном Фрейдом 6 декабря 1907 года перед девяносто слушателями в помещениях книжного магазина при венском издательстве Хуго Хеллера, члена Венского психоаналитического объединения. Довольно точное резюме доклада появилось на следующий день в венской газете «Die Zeit»; полный, подготовленный Фрейдом его вариант был, однако, опубликован только в начале 1908 года в недавно основанном литературном журнале в Берлине.

Некоторые проблемы написания литературных произведений Фрейд незадолго до этого уже затрагивал в своем очерке, посвященном «Градиве» Йенсена (например, на с. 82 выше); годом или двумя годами раньше этой же темы он касался в неопубликованном эссе «Психопатические персонажи на сцене» (в этом томе, с. 163). Данная работа интересна прежде всего обсуждением в ней фантазий — темы, многие аспекты который, рассматриваются, однако, также и в очерке о «Градиве» (например, на с.48–50 выше).

Нам, дилетантам, всегда необычайно интересно знать, откуда эта удивительная личность, поэт, берет свои сюжеты — где-то в духе вопроса, который тот кардинал адресовал Ариосто[1] — и как ему удается так ими нас захватить, вызвать у нас волнение, на которое мы, возможно, вообще не считали себя способными. Наш интерес к этому только усиливается тем обстоятельством, что сам писатель, если его спросить, не дает никаких или никаких удовлетворительных сведений, и он нисколько не уменьшается знанием нами того, что самое лучшее понимание условий выбора художественного материала и сущности искусства поэтического изображения ничем не поможет нам самим стать писателями.

Если бы нам удалось отыскать у себя или у себе подобных деятельность, хоть каким-то образом родственную сочинительству! Ее исследование позволило бы нам надеяться получить первое объяснение творчества поэта. И на это действительно имеются шансы — ведь сами поэты любят сокращать дистанцию между своим своеобразием и общечеловеческим поведением; они часто заверяют нас, что в каждом человеке скрыт поэт и что последний поэт умрет только с последним человеком.

Не должны ли мы поискать первые следы поэтической деятельности уже у ребенка? Самое любимое и самое интенсивное занятие ребенка — игра. Наверное, мы вправе сказать: каждый играющий ребенок ведет себя как поэт, создавая свой собственный мир или, точнее сказать, приводя предметы своего мира в новый, ему угодный порядок. В таком случае было бы несправедливо считать, что он не принимает всерьез этот мир; напротив, он относится к своей игре очень серьезно, расходует на нее большие суммы аффекта. Противоположностью игре является не серьезность, а действительность. Несмотря на весь аффективный катексис, ребенок очень хорошо отличает свой мир игры от действительности и охотно ищет опору

[1] [Кардинал Ипполито д'Эсте был первым покровителем Ариосто; поэт ему посвятил свою поэму «Неистовый Орландо», но в качестве единственной похвалы лишь услышал вопрос: «Откуда ты только берешь так много историй, Лодовико?»]

своим воображаемым объектам и отношениям в осязаемых и зримых вещах реального мира. Ничто другое, кроме этой опоры, «игру» ребенка от «фантазирования» не отличает.

Поэт же делает то же самое, что и играющий ребенок; он создает мир фантазии, который принимает очень серьезно, то есть наделяет его большими суммами аффекта, но в то же время строго отделяет его от действительности. Да и язык закрепил это родство детской игры (Kinderspiel) и поэтического творчества, назвав такие сочинения поэта, которые нуждаются в опоре на осязаемые объекты и которые можно исполнить, *пьесами* (Spiele): *комедией* (Lustspiel), *трагедией* (Trauerspiel), а человека, который их исполняет, *актером* (Schauspieler). Но из нереальности поэтического мира возникает очень важное следствие для художественной техники, ибо многое из того, что, будучи реальным, не могло бы доставить наслаждения, может все-таки это сделать в игре фантазии, многие сами по себе неприятные возбуждения могут стать для слушателя и зрителя источником удовольствия.

Остановимся еще на мгновение из-за других отношений на противоположности действительности и игры! Если ребенок подрос и перестал играть, если он десятилетиями старался в душе с требуемой серьезностью постичь реалии жизни, то однажды он может оказаться в душевном расположении, опять устраняющем противоположность между игрой и действительностью. Взрослый может вспомнить о том, с какой большой серьезностью он предавался когда-то своим детским играм, и сопоставляя теперь свои якобы серьезные занятия с теми детскими играми, он сбрасывает с себя слишком тяжелый гнет жизни и получает большое удовольствие от *юмора*[1].

Итак, подросток, прекращая играть, внешне отказывается от получения удовольствия, которое он извлекал из игры. Но тот, кто знает душевную жизнь человека, понимает, что едва ли что-нибудь другое дается ему с таким трудом, как отказ от однажды испытанного удовольствия. Собственного говоря, мы не можем ни от чего отказаться, мы лишь смешиваем одно с другим; и то, что кажется нам отказом, на самом деле есть некое замещающее или суррогатное образование. Так и подросток, переставая играть, отказывается не более чем от опоры на реальные объекты; вместо того чтобы *играть,* он теперь *фантазирует*. Он строит себе воздушные

[1] [См. раздел 7, главу VII, в работе «Острота и ее отношение к бессознательному» (Freud, 1905*c*, *Studienausgabe,* т. 4, с. 212–219).]

замки, создает то, что называют снами наяву. Я думаю, что большинство людей в течение своей жизни образуют фантазии. Именно этот факт долгое время не замечали и поэтому недостаточно оценивали его значение.

Фантазирование [взрослых] людей наблюдать менее просто, чем игру детей. Ребенок играет в одиночку или с целью игры образует с другими детьми закрытую психическую систему, но даже если он ничего не хочет показывать взрослым, то все же не скрывает от них свою игру. Взрослый же стыдится своих фантазий и скрывает их от других; он лелеет их как нечто свое самое сокровенное, как правило, он лучше признается в своих проступках, чем расскажет о своих фантазиях. Быть может, поэтому получается так, что он считает себя единственным, кто образует такие фантазии, и не догадывается о всеобщем распространении совершенно аналогичных творений у других. Это разное поведение играющего и фантазирующего человека находит свое хорошее обоснование в мотивах обоих видов деятельности, тем не менее друг друга продолжающих.

Игра ребенка управлялась желаниями, собственно говоря, одним желанием, помогающим ребенка воспитывать, желанием быть большим и взрослым. Он всегда играет «в большого», имитирует в игре то, что ему стало известно о жизни взрослых. У него нет тут причины это желание скрывать. Иначе обстоит дело у взрослого; он, с одной стороны, знает, чего от него ждут — уже не игр или фантазирования, а поведения в реальном мире, а с другой стороны, среди желаний, порождающих его фантазии, есть и такие, которые вообще необходимо скрывать; поэтому он стыдится своего фантазирования как ребяческого и непозволительного.

Вы спросите, откуда же знают такую точную информацию о фантазировании людей, если оно скрывается ими с такой таинственностью. Что ж, есть категория людей, которым пусть и не бог, а строгая богиня — необходимость — велела сказать, что их заставляет страдать и чему они радуются. Это — нервнобольные, которые вынуждены признаваться врачу, от которого ждут исцеления посредством психического лечения, также и в своих фантазиях; из этого источника происходит наше лучшее знание, и здесь мы пришли к хорошо обоснованному предположению, что наши больные не рассказывают нам ничего такого, чего мы не могли бы узнать также и от здоровых.

Познакомимся же с некоторыми особенностями фантазирования. Можно сказать: счастливый человек не фантазирует — только неудовлетворенный. Неудовлетворенные желания суть движущие

силы фантазии, а каждая отдельная фантазия есть исполнение желания, исправление неблагоприятной действительности. Побуждающие желания различаются в зависимости от пола, характера и условий жизни фантазирующего человека; но их можно без натяжки сгруппировать по двум главным направлениям. Это либо честолюбивые желания, служащие возвышению личности, либо эротические. У молодой женщины чуть ли не исключительно господствуют эротические желания, ибо ее честолюбие, как правило, исчерпывается стремлением к любви; у молодого человека наряду с эротическими весьма актуальны эгоистичные и честолюбивые желания. Но все же мы хотим подчеркнуть не противоположность обоих направлений, а, скорее, их часто встречающееся объединение; подобно тому, как на многих иконах в углу можно увидеть изображение основателя, точно так же в большинстве честолюбивых фантазий в том или ином уголку мы можем обнаружить даму, ради которой мечтатель совершает все эти героические деяния, к ногам которой он кладет все успехи. Вы видите, что здесь имеются довольно сильные мотивы для сокрытия; к тому же за благовоспитанной женщиной вообще признается лишь минимум эротической потребности, и молодой человек должен научиться подавлять избыток тщеславия, который он приносит с собой из детской избалованности, ради включения в общество, столь богатое такими же претенциозными индивидами.

Продукты этой фантазирующей деятельности, отдельные фантазии, воздушные замки или сны наяву, мы не вправе представлять себе как застывшие и неизменные. Скорее, они приноравливаются к меняющимся жизненным впечатлениям, изменяются с каждой переменой обстоятельств жизни, получают от каждого действенного нового впечатления так называемую «печать времени». Отношение фантазии ко времени вообще очень важно. Можно сказать, фантазия словно парит между тремя временами, тремя моментами времени нашего представления. Душевная работа опирается на актуальное впечатление, на повод в настоящем, который способен пробудить великие желания человека, от него возвращается к воспоминанию о более раннем, чаще всего инфантильном, переживании, в котором было исполнено то желание, и создает теперь относящуюся к будущему ситуацию, которая изображается как исполнение того желания, то есть грезу или фантазию, которая теперь несет на себе следы своего происхождения от повода и от воспоминания. Стало быть, прошлое, настоящее, будущее словно нанизаны на нить непрерывного желания.

Самый банальный пример, возможно, пояснит вам выдвинутое мною положение. Представьте себе случай бедного и осиротевшего юноши, которому вы назвали адрес некоего работодателя, у которого, быть может, ему удастся найти работу. По пути туда он, наверное, будет предаваться грезе, возникшей в соответствии с его ситуацией. Содержание этой фантазии будет примерно такое: его там примут, он понравится своему новому шефу, станет незаменимым в деле, войдет в семью хозяина, женится на его прелестной дочурке и тогда сам, будучи совладельцем, а потом наследником, будет вести дело. И при этом мечтатель возместил себе то, чем обладал в счастливом детстве: защищающий кров, любящих родителей и первые объекты своей нежной наклонности. На таком примере вы видите, как желание использует повод из настоящего, чтобы по образцу прошлого набросать себе картину будущего.

Можно было бы еще много разного сказать о фантазиях; но я хочу ограничиться самыми сжатыми указаниями. Разрастание и засилье фантазий создает условия для погружения в невроз или психоз; фантазия — это также ближайшие предварительные душевные ступени симптомов недуга, на которые жалуются наши больные. Здесь ответвляется широкий окольный путь к патологии.

Но я не могу пройти мимо отношения фантазий к сновидению. Также и наши ночные сны — не что иное, как те же фантазии, которые мы можем сделать явными благодаря толкованию сновидений[1]. Язык в своей непревзойденной мудрости давно решил вопрос о сущности сновидений, назвав воздушные творения фантазирующих также *«снами наяву»*. Если, несмотря на эту подсказку, смысл наших снов по большей части остается нам непонятным, то это проистекает от того обстоятельства, что по ночам в нас активируются также такие желания, которых мы стыдимся и которые мы должны скрывать от самих себя, которые как раз поэтому были вытеснены, смещены в бессознательное. Таким вытесненным желанием и их потомком может теперь быть позволено выразиться разве что только в грубо искаженной форме. После того как научной работе удалось разъяснить *искажение сновидения,* было уже нетрудно признать, что ночные сны представляют собой точно такие же исполнения желаний, как и сны наяву, столь хорошо всем нам известные фантазии.

Довольно о фантазиях, теперь к поэту! Имеем ли мы действительно право на попытку сравнить поэта со «сновидцем при самом

[1] Ср. «Толкование сновидений» автора (1900*а*).

ярком свете дня», его творения — со снами наяву? Тут, пожалуй, напрашивается первое отличие; мы должны отделять поэтов, берущих готовые сюжеты, подобно древним эпическим поэтам и трагикам, от тех, кто, видимо, свои сюжет создает свободно. Остановимся на последних и для нашего сравнения изберем как раз не тех поэтов, которые выше всего оцениваются критикой, а более непритязательных рассказчиков романов, новелл и историй, которые находят зато самых многочисленных и усердных читателей. В творениях этих сказителей нам должна прежде всего броситься в глаза одна черта; все они имеют одного героя, находящегося в центре интереса, к которому писатель всеми средствами пытается вызвать нашу симпатию и которого он, похоже, оберегает с особой предусмотрительностью. Если в конце одной главы романа я оставил героя без сознания, истекающим кровью от тяжелых ран, то я уверен, что в начале следующей найду его окруженным самым заботливым уходом и на пути к выздоровлению, а если первый том окончился гибелью в бушующем море судна, на котором находился наш герой, то я уверен, что в начале второго тома прочту о его чудесном спасении, без которого роман бы закончился. Чувство безопасности, с которым я слежу за судьбой героя на его опасном пути, — это то же самое чувство. с которым настоящий герой бросается в воду, чтобы спасти утопающего, или подставляет себя под вражеский огонь при штурме батареи, то истинно героическое чувство, которое один из лучших наших поэтов одарил превосходным выражением «Ничего с тобой не случится». (Анценгрубер[1].) Мне кажется, однако, что в этом предательском признаке неуязвимости без труда узнается Его Величество «я», герой всех снов наяву и всех романов[2].

Еще и другие типичные черты этих эгоцентрических рассказов указывают на то же самое родство. Если все женщины романа постоянно влюбляются в героя, то это едва ли следует трактовать как изображение реальности, но зато легко понять как необходимую составную часть сна наяву. Точно так же, когда другие персонажи романа строго разделяются на добрых и злых при отказе от наблюдаемой в реальности пестроты человеческих характеров; «добрые» — это как раз помощники, «злые» же — враги и конкуренты ставшего героем «я».

---

[1] [Слова Ганса-«каменной колотушки» в комедии венского писателя и драматурга Людвига Анценгрубера (1839–1889). Это одна из любимых цитат Фрейда, которую он также, к примеру, привел в эссе «В духе времени о войне и смерти» (1915*b; Studienausgabe,* т. 9, с. 56).]

[2] [Ср. «О введении понятия “нарцизм”» (1914*c*), *Studienausgabe,* т. 3, с. 57–58.]

Мы отнюдь не отрицаем того, что очень многие поэтические творения далеко отстоят от образца наивной грезы, но я все же не могу отделаться от подозрения, что и самые крайние отклонения через непрерывный ряд переходов могут быть связаны с этой моделью. Во многих так называемых психологических романах мне еще бросилось в глаза, что изнутри изображается только один персонаж, опять-таки герой; писатель словно находится в его душе и взирает со стороны на других людей. В общем и целом психологический роман, пожалуй, обязан своим своеобразием склонности современного писателя посредством самонаблюдения расщеплять свое «я» на парциальные «я» и вследствие этого персонифицировать конфликтные стремления своей душевной жизни в нескольких героях. В совершенно особом противоречии с типом сна наяву, по-видимому, находятся романы, которые можно было бы назвать «эксцентрическими», где персонаж, представленный как герой, играет самую незначительную деятельную роль, скорее, выступает зрителем, наблюдающим за поступками и страданиями других людей, проходящих мимо него. Таковы многие из поздних романов Золя. И все же я должен заметить, что психологический анализ не пишущих индивидов, во многих частях отклоняющихся от так называемой нормы, познакомил нас с аналогичными вариациями снов наяву, в которых «я» довольствуется ролью зрителя.

Чтобы наше приравнивание поэта и грезящего человека, поэтического творения и сна наяву имело ценность, оно прежде всего должно каким-то образом доказать свою плодотворность. Попытаемся, например. выдвинутый нами ранее тезис об отношении фантазии к трем временам и к непрерывному желанию применить к произведениям писателя и с его помощью изучить отношения между жизнью писателя и его творениями. Обычно не знали, с какими представлениями-ожиданиями нужно подходить к этой проблеме; зачастую это отношение представляли себе слишком упрощенно. Исходя из понимания, полученного при изучении фантазии, мы должны были бы ожидать следующего положения вещей: сильное актуальное переживание пробуждает у поэта воспоминание о более раннем, чаще всего относящемуся к детству событии, от которого теперь исходит желание, исполняющееся в художественном произведении; само художественное произведение позволяет распознать элементы как свежего повода, так и давнего воспоминания[1].

---

[1] [Сходную точку зрения Фрейд отстаивал еще в 1898 году в письме к Флиссу (от 7 июля), а именно в связи с новеллой К. Ф. Мейера «Свадьба монаха» (Freud 1950*a*, письмо 92).]

Не надо пугаться сложности этой формулировки; я подозреваю, что на самом деле она окажется чересчур скудной схемой, но, возможно, в ней все же содержится первое приближение к реальному положению вещей, и после нескольких предпринятых мною попыток я склонен считать, что такой способ рассмотрения художественной продукции не может оказаться неплодотворным. Не забывайте, что, быть может, кажущееся странным подчеркивание детского воспоминания в жизни поэта в конечном счете вытекает из предпосылки, что художественное произведение, как и сон наяву, является продолжением и заменой прежней детской игры.

Не забудем вернуться к тому классу художественных произведений, в которых мы должны усматривать не свободные творения, а обработки готовых и известных сюжетов [с. 176]. Также и здесь у поэта остается часть самостоятельности, которая может выразиться в выборе сюжета и в зачастую далеко идущем его изменении. Если же сюжеты заданы, то они берутся из народной сокровищницы мифов, легенд и сказок. Исследование этих образований, относящихся к психологии народов, отнюдь не завершено, но, если говорить, к примеру, о мифах, вполне вероятно, что они соответствуют искаженным остаткам желаний-фантазий целых наций, *вековым грезам* юного человечества.

Вы скажете, что я намного больше рассказал вам о фантазиях, чем о поэте, которого я все же поставил на первое место в названии моей лекции. Я это знаю и попытаюсь это оправдать ссылкой на нынешнее состояние нашего знания. Я смог вам представить лишь побуждения и требования, которые с изучения фантазий распространяются на проблему выбора поэтического материала. Другую проблему — какими средствами поэт достигает у нас аффективных воздействий, вызываемых им своими произведениями — мы вообще пока не затронули. Мне хочется вам еще показать хотя бы, какой путь ведет от наших рассуждений через фантазии к проблемам поэтических эффектов.

Как вы помните, мы говорили [с. 173], что грезящий человек тщательно скрывает от других свои фантазии, потому что он ощущает причины стыдиться их. Теперь я добавлю, что даже если бы он их нам сообщил, то таким откровением не смог бы доставить нам никакого удовольствия. Такие фантазии, когда мы о них узнаём, отталкивают нас или в лучшем случае оставляют равнодушными. Если же поэт разыгрывает перед нами свои пьесы или рассказывает нам то, что мы склонны объявить его личными грезами, то мы ощущаем большое, вероятно, стекающееся из многих источников

удовольствие. Как поэт этого добивается — это его самая сокровенная тайна; в технике преодоления того отторжения, которое, разумеется, имеет много общего с барьерами, возвышающимися между каждый отдельным «я» и другими, собственно и заключается *ars poetica*[1]. Мы можем догадаться о двоякого рода средстве этого технического приема: поэт модификациями и маскировками смягчает характер эгоистического сна наяву и подкупает нас получением чисто формального, то есть эстетического удовольствия, которое он нам доставляет, изображая свои фантазии. Такое получение удовольствия, которое доставляется нам, чтобы с его помощью сделать возможным высвобождение большего удовольствия из более глубоко простирающихся психических источников, называют *наградой-приманкой* или *предварительным удовольствием*[2]. Я полагаю, что все эстетическое удовольствие, которое нам доставляет поэт, носит характер такого предварительного удовольствия и что настоящее наслаждение от художественного произведения возникает вследствие избавления от напряжений в нашей душе. Быть может, этому результату в немалой степени способствует даже то, что поэт приводит нас в состояние, в котором мы можем теперь без стыда и упрека наслаждаться нашими собственными фантазиями. Здесь мы оказываемся у начала новых запутанных и интересных исследований, но, во всяком случае в этот раз, в конце своих рассуждений.

---

[1] [Поэтическое искусство (*лат.*).]

[2] [Эту теорию «предварительного удовольствия» и «награды-приманки» Фрейд развивал в связи с остротой в последних абзацах главы IV своей книги «Острота и ее отношение к бессознательному» (1905*c*; *Studienausgabe,* т. 4, с. 129–130). Одно замечание по этому поводу содержится также в эссе «Психопатические персонажи на сцене» (в данном томе, с. 168).]

Мотив выбора ларца
(1913)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1913 *Imago,* т. 2 (3), 257–266.
1918 *S. K. S. N.,* т. 4, 470–485. (2-е изд. 1922)
1924 *G. S.,* т. 10, 243–256.
1924 *Dichtung und Kunst,* 15–28.
1946 *G. W.,* т. 10, 24–37.

Из писем Фрейда (см. Jones, 1962*a,* 426) можно заключить, что идея этой работы пришла к нему в июне 1912 года. Опубликована же она была лишь годом позднее. В письме от 7 июля 1913 года к Ференци он дал понять, что «субъективной предпосылкой» для этой работы явился тот факт, что у него самого есть три дочери (см. Freud, 1960*a*).

I

Две сцены из Шекспира, веселая и трагическая, недавно стали для меня поводом для постановки и решения одной небольшой проблемы.

Веселая — выбор женихами между тремя ларцами в «Венецианском купце». Красивая и умная Порция связана волей отца взять в мужья только того из ее претендентов, кто из трех предложенных ему ларцов выберет правильный. Один ларец золотой, другой серебряный, а третий сделан из свинца; правильный тот, в котором находится ее портрет. Двое претендентов уже ушли ни с чем, они выбрали золотой и серебряный. Третий, Бассанио, выбирает ларец из свинца; тем самым он получает невесту, чья симпатия принадлежала ему еще до испытания судьбы. Каждый жених мотивировал свое решение в речи, в которой восхвалял им предпочтенный металл и вместе с тем умалял достоинства двух других. Самая трудная задача досталась при этом удачливому третьему жениху; он мало что может сказать в прославление свинца в противовес золоту и серебру, да и это звучит натужно. Если бы в психоаналитической практике мы столкнулись с такой речью, то почуяли бы за таким неудовлетворительным обоснованием скрытые мотивы.

Шекспир не сам придумал оракул выбора ларца, он взял его из рассказа в «Gesta Romanorum»[1], в котором девушка делает точно такой же выбор, чтобы заполучить сына императора[2]. Также и здесь третий металл, свинец, приносит счастье. Нетрудно догадаться, что здесь им имеет место старый мотив, требующий истолкования, выведения и объяснения. Первое предположение о том, что может означать выбор между золотом, серебром и свинцом, тут же подтверждается высказыванием Эд. Штуккена[3], занимающегося этим же материалом в широком контексте. Он говорит: «Кем являются три жениха Порции, становится ясным из того, что они выбирают: принц

---

[1] [Сборник средневековых рассказов неизвестного происхождения.]
[2] Brandes (1896).
[3] Stucken (1907, 655).

из Марокко выбирает золотой ларец: он — солнце; принц из Арагона выбирает серебряный ларец: он — луна; Бассанио выбирает свинцовый ларец: он — звездный мальчик». В подтверждение этого толкования он цитирует эпизод из эстонского народного эпоса «Калевипоэг», в котором также три жениха открыто предстают как солнечный, лунный и звездный юноши («Старший сын Звезды Полярной «), и невеста опять-таки достается третьему.

Таким образом, небольшая наша проблема привела к астральному мифу! Жаль только, что при помощи этого разъяснения мы не пришли к концу. Остаются вопросы, ибо мы не верим, как некоторые исследователи мифов, что мифы сошли с небес, а скорее рассуждаем как О. Ранком[1], что они были спроецированы на небеса, после чего где-то возникли в чисто человеческих условиях. К этому человеческому содержанию и относится наш интерес.

Обратимся еще раз к нашему материалу. В эстонском эпосе, равно как и в рассказе из «Gesta Romanorum» речь идет о выборе девушки между тремя женихами, в сцене из «Венецианского купца» — вроде бы о том же, но вместе с тем в этом последнем месте обнаруживается своего рода инверсия мотива: мужчина выбирает между тремя ларцами. Имей мы дело со сновидением, мы тотчас подумали бы, что ларцы — это женщины, символы существенного в женщине, и, стало быть, сами женщины, подобно банкам, жестянкам, коробкам, корзинам и т. д.[2] Если допустить, что такая символическая замена имеет место и в мифе, то сцена с ларцами в «Венецианском купце» и в самом деле оказывается инверсией, которую мы предполагали. Одним махом, как это обычно описывается лишь в сказке, мы сорвали с нашей темы астральные одежды и видим теперь, что в ней разрабатывается человеческий мотив — *выбор мужчины между тремя женщинами*.

Он же составляет содержание другой сцены Шекспира в одной из самых потрясающих его драм. На этот раз, правда, речь не идет о выборе невесты, однако многими скрытыми аналогиями она связана с мотивом выбора ларца в «Венецианском купце». Старый король Лир решает еще при жизни разделить свое королевство между тремя дочерьми в соответствии с тем, как они выразят свою любовь к нему. Обе старшие дочери, Гонерилья и Регана, рассыпаются в заверениях и восхвалениях своей любви, третья дочь, Корделия, отказывается от этого. Ему следовало бы распознать и вознаградить эту скромную,

---

[1] Rank (1909, 8 и далее).

[2] [См. «Толкование сновидений» Фрейда (1900*a*), *Studienausgabe,* т. 2, с. 348.]

безмолвную преданность, но он не видит ее, отталкивает Корделию и делит королевство между двумя другими — к своему и ко всеобщему несчастью. Разве это не опять сцена выбора между тремя женщинами, самая юная из которых является самой лучшей и замечательной?

Нам тут же вспоминаются другие сцены из мифов, сказок и поэтических произведений, имеющие своим содержанием указанную ситуацию: пастух Парис делает выбор между тремя богинями, из которых объявляет самой прекрасной третью. Точно так же Золушка — младшая из сестер, которой отдает предпочтение принц перед обеими старшими, в сказке Апулея Психея — самая юная и прекрасная из трех сестер, которую, с одной стороны, почитают как Афродиту, принявшую человеческий облик, и с которой, с другой стороны, эта богиня обращается так же, как мачеха с Золушкой, — заставляет ее разбирать перемешанную кучу зерен, и она делает это с помощью мелких животных (Золушке в этом помогают голуби, Психее — муравьи)[1]. Кто захотел бы продолжить ознакомление с материалом, тот, разумеется, смог бы найти и другие воплощения этого же мотива при сохранении основных его черт.

Ограничимся Корделией, Афродитой, Золушкой и Психеей! Трех женщин, из которых третья самая замечательная, пожалуй, следует понимать в некотором смысле как однородных, если они предстают перед нами как сестры. Нас не должно вводить в заблуждение то, что в случае короля Лира выбор делается между тремя дочерьми; наверное, это означает лишь то, что Лир изображается пожилым человеком. Пожилого человека непросто заставить сделать выбор между тремя женщинами, поэтому они и становятся его дочерьми.

Но кто такие три эти сестры и почему выбор должен пасть на третью? Если бы мы смогли ответить на этот вопрос, то обладали бы искомым истолкованием. Однажды мы уже воспользовались психоаналитическими техниками, когда символически истолковали три ларца как трех женщин. Если мы отважимся продолжить использовать такой метод, то вступим на путь, который вначале уведет нас в непредвиденное и непостижимое, а затем обходными путями, возможно, приведет к цели.

Мы можем заметить, что та предпочтенная третья во многих случаях помимо своей красоты имеет еще и некоторые другие особенности. Это особенности, которые, похоже, стремятся к достижению некоего единства; конечно, мы не вправе ожидать, что во

---

[1] Указанием на эти соответствия я обязан доктору О. Ранку. [Ср. ссылку на это в «Психологии масс» (1921*c*), *Studienausgabe,* т. 9, с. 127.]

всех примерах обнаружим их одинаково хорошо выраженными. Корделия держится неприметно, неброско, подобно свинцу, она остается молчаливой, «любит и молчит»[1]. Золушка прячется, так что ее невозможно разыскать. То, что она скрывается, мы вправе, пожалуй, приравнять к молчанию. Правда, это относится только к двум из пяти выбранных нами случаев. Однако указания на это, как ни странно, обнаруживаются и в двух других случаях. Ведь мы решились упрямо стоящую на своем Корделию сравнить со свинцом. Об этом же говорится в краткой речи Бассанио при выборе ларца, причем совершенно неожиданно:

Thy paleness moves me more than eloquence
(*plainness* в другом варианте).

То есть: твоя скромность мне ближе, чем крикливость обеих других. Золото и серебро — «громкие», свинец нем, прямо-таки как Корделия, которая «любит и молчит»[2].

В древнегреческих легендах о суде Париса о такой сдержанности Афродиты ничего не говорится. Каждая из трех богинь обращается к юноше и пытается обещаниями склонить его на свою сторону. Однако в современной обработке этой же сцены привлекшая к себе наше внимание черта третьей богини странным образом проявляется снова. В либретто «Прекрасной Елены» Парис, сообщив о домогательствах двух других богинь, рассказывает, как вела себя Афродита в этом состязании за приз за красоту:

Ну а третья — да, третья —
Рядом стояла и продолжала *молчать*.
Ей яблоко и отдал я и т. д.[3]

Если мы решаемся видеть своеобразия нашей третьей сосредоточенными в ее «немоте», то психоанализ нам говорит: немота в сновидении — это общеупотребительное изображение смерти[4].

---

[1] [Из высказанного в сторону замечания Корделии, акт I, 1-я сцена.]

[2] В переводе Шлегеля этот намек совсем утрачен, более того, он обращается в свою противоположность: «Dein schlichtes Wesen anspricht beredt mich». («Твой скромный нрав красноречив, он трогает меня»).

[3] [«ʟa troisiɥme, ah! la troisiɥme...
ʟa troisiɥme ne dit rien.
ɛlle eut le prix tout de mʝme...»
Эти строки взяты из либретто Мейльяка и Халеви к оперетте Оффенбаха «ʟa belle hɨlɥne», акт I, 7-я сцена.]

[4] Также и в работе Штекеля «Язык сновидения» (1911) она приводится среди символов смерти (с. 351).

Более десяти лет тому назад один высокоинтеллигентный человек рассказал мне одно сновидение, которое ему хотелось использовать как доказательство телепатической природы снов. Ему приснился отсутствующий друг, от которого слишком долго он не получал вестей и которого он упрекнул за его молчание. Друг не дал никакого ответа. Затем выяснилось, что примерно в тот же период времени, когда приснился сон, он покончил жизнь самоубийством. Оставим в стороне проблему телепатии; то, что молчание в сновидении становится изображением смерти, здесь кажется несомненным. Также и стремление скрыться, бесследно исчезнуть, с чем трижды столкнулся принц в случае Золушки, является в сновидении очевидным символом смерти; не меньше, чем бросающая в глаза бледность, о которой напоминает *paleness* свинца в одном из вариантов шекспировского текста[1]. Однако перенос этих толкований с языка сновидений на способ выражения занимающего нас мифа существенно облегчится, если мы сможем сделать правдоподобным, что немоту следует толковать как символ смерти также и в других продуктах, которые не являются сновидениями.

Приведу здесь в качестве примера девятую сказку из собрания народных сказок братьев Гримм, которая называется «Двенадцать братьев»[2]. У одного короля с королевой было двенадцать детей, сплошь мальчики. И тогда король сказал: если тринадцатым ребенком станет девочка, то мальчиков надо будет убить. В ожидании этой новорожденной король повелевает сделать двенадцать гробов. С помощью матери сыновья скрываются в глухом лесу и клянутся убивать всякую девушку, какую встретят.

Девочка рождается, подрастает и однажды узнает от матери, что у нее было двенадцать братьев. Она решается разыскать их и находит в лесу самого младшего, который ее узнает, но, помня о клятве братьев, хочет спрятать ее. Сестра говорит: «Я охотно умру, если этим смогу спасти своих двенадцать братьев». Но братья сердечно ее принимают, она остается с ними и помогает им по хозяйству.

В небольшом саду возле избушки растут двенадцать лилий; девушка срывает их, чтобы подарить по одной каждому брату. В то же мгновение братья превращаются в воронов и исчезают вместе с избушкой и садом. — Вороны олицетворяют души братьев, умерщвление двенадцати братьев своей сестрой на сей раз изображается че-

---

[1] Stekel, там же.

[2] С. 50 рекламного издания, т. 1. [Grimm, 1918, т. 1, 42.]

рез срывание цветов, тогда как в начале через гробы и исчезновение братьев. Девушка снова готова спасти своих братьев от смерти и тут в качестве условия узнает, что обязана целых семь лет молчать, должна не вымолвить ни единого слова. Она подвергается этому испытанию, из-за него ей самой угрожает смертельная опасность, то есть она сама умирает ради спасения братьев, как обещала до встречи с ними. Благодаря тому, что она остается безмолвной, ей в конце концов удается освободить воронов.

Точно так же в сказке о «шести лебедях»[1] превращенные в птиц братья спасаются, то есть оживают, благодаря молчанию сестры. Девушка твердо решила спасти своих братьев даже «если бы это стоило ей собственной жизни», и в качестве супруги короля опять-таки подвергает себя опасности, так как, несмотря на злые наветы, не желает отказаться от своего молчания.

Из сказок, несомненно, мы смогли бы представить и другие доказательства того, что немоту следует понимать как изображение смерти. Если мы вправе основываться на этих признаках, то третья из наших сестер, из которых осуществляется выбор, мертва. Но она может быть также и чем-то другим, а именно самой смертью, богиней смерти. Вследствие отнюдь не редко случающегося смещения свойства, которыми божество наделяет людей, приписываются ему самому. Меньше всего такое смещение удивит нас в случае богини смерти, ибо в современном понимании и изложении, которые здесь можно было бы привести, сама смерть и есть мертвый.

Но если третья сестра является богиней смерти, то мы знаем, кто ее сестры. Это — богини судьбы, мойры, парки или норны, третью из которых зовут Атропос: Неумолимая.

II

Оставим пока в стороне беспокойство о том, как приспособить найденное толкование к нашему мифу, и обратимся к мифологам за разъяснением роли и происхождения богинь судьбы[2].

В древнегреческой мифологии известна лишь *Μοιρα* как персонификация неизбежной судьбы (у Гомера). Дальнейшее превращение этой единственный мойры в союз сестер, состоящий из трех

[1] [Grimm, 1918, т. l, 217 (Nr. 49).]

[2] Дальнейшее по «Словарю греческой и римской мифологии» Рошера [1884–1937] под соответствующими заголовками.

(реже из двух) божеств, произошло, вероятно, по образцу других божественных фигур, близких мойрам, — харитами и горами.

Первоначально горы — божества небесных вод, дарующие дождь и росу, облаков, из которых проливается дождь, а так как эти облака похожи на пряжу, у этих богинь появляется свойство прядильщиц, которое закрепляется затем и за мойрами. В избалованных солнцем странах Средиземноморья именно от дождя зависит плодородие почвы, поэтому горы превращаются в богинь царства растений. Их благодарят за красоту цветов и изобилие плодов, их наделяют множеством привлекательных и милых черт. Они становятся божественными представительницами времен года и, может быть, благодаря этой связи получают свое число три, если только для объяснения этого не будет достаточно священной его природы. Ибо эти древние народы вначале различали лишь три времени года — зиму, весну и лето. Осень добавилась лишь в поздний греко-римский период; затем в искусстве часто изображались четыре горы.

Это отношение ко времени сохранилось за горами; позднее они следили за временем суток, как прежде за временами года; в конце концов дошло до того, что их имя стало использоваться для обозначения часа *(heure, ora)*. Родственные горам и мойрам норны из германской мифологии демонстрируют в своем имени это значение времени[1]. Но не могло не случится того, что сущность этих божеств стала пониматься глубже и соотноситься с закономерностями чередования времен года; таким образом, горы превратились в хранительниц закона природы и священного порядка, который делает так, что в природе с неизменной последовательностью повторяется одно и то же.

Это представление о природе отразилось и на понимании человеческой жизни. Миф о природе преобразовался в миф о человеке; богини погоды стали богинями судьбы. Однако эта черта гор впервые нашла свое выражение в мойрах, которые так же непреклонно следят за необходимым порядком в человеческой жизни, как горы — за закономерностями природы. Неотвратимая строгость закона, отношение к смерти и гибели, которые не связывались с образами прелестных гор, теперь нашли свое отражение в мойрах, словно человек лишь тогда ощутит всю строгость закона, когда подчинит ему собственную персону.

Имена трех прядильщиц нашли понимание и у мифологов. Вторая, Лахесис, по-видимому, обозначает «случайное в закономер-

[1] [Их имена означают примерно: «Что было», «Что есть» и «Что будет».]

ности судьбы»[1] (мы бы сказали: переживание), тогда как Атропос — неотвратимость, смерть, а за Клото закрепилось значение рокового, изначально имеющегося предрасположения.

Теперь самое время вернуться к истолкованию мотива, определяющего выбор между тремя сестрами. С глубокой досадой мы замечаем, сколь непонятными становятся рассматриваемые ситуации, когда мы примеряем к ним найденное толкование, и какие тогда возникают противоречия с их внешним содержанием. Третья из сестер должна быть богиней смерти, самой смертью, а в суде Париса это богиня любви, в сказке Апулея — сравнимая с нею красавица, в «Купце» — наикрасивейшая и наиумнейшая женщина, в «Лире» — единственная верная дочь. Можно ли представить себе более явное противоречие? И все же, возможно, это неправдоподобное возвышение совсем рядом. Оно действительно налицо, если в нашем мотиве всякий раз свободно выбирают между тремя женщинами и если при этом выбор должен пасть на смерть, которую, однако, не выбирают, жертвой которой становятся по воле рока.

Между тем известного рода противоречия, замены на полностью контрадикторную противоположность не доставляют серьезной трудности в аналитической работе по толкованию. Не будем здесь ссылаться на то, что противоположности в способах выражения бессознательного, как, например, в сновидении, очень часто изображаются через один и тот же элемент. Но вспомним о том, что в душевной жизни существуют мотивы, которые приводят к замене противоположностью в качестве так называемого реактивного образования, и мы можем усматривать пользу от нашей работы как раз в выявлении таких скрытых мотивов. Создание мойр — результат осознания человеком того, что и он тоже является частью природы и, следовательно, подчинен неизменному закону смерти. Но, должно быть, что-то противилось в человеке, который лишь с большой неохотой отказывается от своего привилегированного положения, этому подчинению. Мы знаем, что человек использует деятельность своей фантазии для удовлетворения желаний, неудовлетворенных реальностью. И тут его фантазия восстала против понимания, воплощенного в мифе о мойрах и создала производный из этого миф, в котором богиня смерти заменена богиней любви и равноценными ей человеческими фигурами. Третья из сестер больше не является смертью, она самая красивая, самая лучшая, самая желанная женщина. И эта замена в техничес-

[1] J. Roscher [там же] по Preller-Robert [1894].

ком отношении была совсем не сложной; она была подготовлена давно существовавшей амбивалентностью, она осуществилась вследствие древней взаимосвязи, которая еще не могла быть забыта. Сама богиня любви, занявшая теперь место богини смерти, когда-то с ней была идентична. Еще греческая Афродита не лишена полностью связей с преисподней, хотя давно отдала свою хтоническую роль другим божествам — Персефоне и выступающей в трех ипостасях Артемиде-Гекате. Похоже, что все великие материнские божества восточных народов были как родительницами, так и разрушительницами, как богинями жизни и оплодотворения, так и богинями смерти. Таким образом, замена на желанную противоположность в разбираемом нами мотиве восходит к древней идентичности.

Это же рассуждение дает нам ответ на вопрос, каким образом мотив выбора попал в миф о трех сестрах. Здесь снова произошла инверсия желания. Выбор занимает место неизбежности, рока. Так человек преодолевать смерть, которую в своем мышлении он признал. Большего триумфа исполнения желания нельзя представить. Выбирают там, где на самом деле подчиняются принуждению, и выбирают не ту, которая ужасна, а самую красивую и желанную.

Правда, при более внимательном рассмотрении мы замечаем, что искажения первоначального мифа недостаточно основательны, чтобы не выдать себя остаточными явлениями. Свободный выбор между тремя сестрами, собственно говоря, свободным выбором не является, ибо он обязательно должен пасть на третью, а если этого не происходит, как в случае Лира, то это должно стать причиной всех бед. Наипрекраснейшая и наилучшая, заменившая богиню смерти, сохранила черты, граничащие с жутким, так что по ним мы можем догадаться о скрытом[1].

---

[1] Также и Психея у Апулея сохранила множество черт, которые напоминают о ее отношении к смерти. Ее свадьба обставляется, как поминки, она должна спуститься в преисподнюю и после этого впадает в сон, похожий на смерть (О. Ранк).

О значении Психеи как божества весны и «невесты смерти» см.: A. Zinzow: «Psyche und Eros» (1881).

В другой сказке братьев Гримм (Nr. 179, «Гусятница у колодца» [1918, т. 2, 300]), как и в случае Золушки, имеет место чередование красивого и уродливого образов третьей дочери, в котором можно, пожалуй, увидеть намек на ее двойственную натуру — до и после перемены. Эту третью изгоняет из дома отец после испытания, которое почти полностью совпадает с испытанием в «Короле Лире». Она, как и другие сестры должна показать, как любит отца, но не находит иного выражения своей любви, кроме сравнения с солью. (Сообщение, любезно предоставленное доктором Гансом Захсом.)

Ранее мы проследили миф и его метаморфозу и надеемся, что смогли показать скрытые причины этого превращения. Теперь, пожалуй, мы можем проявить интерес к использованию этого мотива поэтом. У нас создается впечатление, что у поэта произошла редукция мотива к первоначальному мифу, в результате чего нами вновь ощущается захватывающий, ослабленный искажением смысл последнего. Благодаря этой редукции искажения, частичному возврату к первоначальному поэт добивается более глубокого воздействия, которое он на нас оказывает.

Чтобы предотвратить недоразумения, хочу сказать: у меня нет намерения оспаривать то, что драма короля Лира должна преподать нам два мудрых урока — пока жив, не отказывайся от своего блага и прав и остерегайся принимать лесть за чистую монету. Эти и им подобные предостережения и в самом деле вытекают из пьесы, но мне представляется совершенно невозможным объяснить огромное воздействие «Лира» впечатлением от содержания этих мыслей или предположить, что личные мотивы поэта исчерпываются намерением донести до нас эти истины. Также и сведения о том, что поэту хотелось изобразить перед нами трагедию неблагодарности, укусы которой он, видимо, ощутил на собственном теле, и что воздействие пьесы основано на чисто формальных моментах художественного облачения, не могут, по-моему, заменить понимания, которое открывается нам в результате оценки мотива выбора между тремя сестрами.

Лир — человек старый. Поэтому, как мы уже говорили, три сестры предстают в качестве его дочерей. Отношение к отцу, из которого могли бы проистекать многочисленные плодотворные драматические импульсы, далее в драме не используется. Однако Лир — не просто состарившийся человек, но и умирающий. Столь странная предпосылка раздела имущества теряет тогда всю свою странность. Этот обреченный на смерть человек не желает, однако, отказываться от любви женщины, он хочет услышать, как сильно она его любит. Вспомним теперь волнующую последнюю сцену, одну из вершин трагизма в современной драме: Лир выносит на сцену мертвое тело Корделии. Корделия олицетворяет смерть. Если перевернуть ситуацию, то она становится понятной нам и знакомой. Это богиня смерти, выносящая с поля битвы умершего героя, подобная Валькирии в германской мифологии. Вечная мудрость в облачении древнего мифа советует старому человеку отказаться от любви, выбрать смерть, примириться с неизбежностью умирания.

Поэт приближает к нам старый мотив, предоставляя возможность совершить выбор между тремя сестрами состарившимся, умирающим человеком. Произведенная им регрессивная обработка мифа, искаженного метаморфозой желания, позволяет так далеко просветить его древний смысл, что для нас становится, пожалуй, возможным также двухмерное, аллегорическое толкование трех женских фигур мотива. Можно было бы сказать, что здесь изображаются три неизбежных для любого мужчины типа отношения к женщине: как к роженице, как к товарищу и как к губительнице. Или же три формы, в которые превращается для него образ матери в течение жизни: сама мать, возлюбленная, которую он выбирает по ее подобию, и, наконец, мать-земля, забирающая его снова себе. Но тщетно старик добивается любви женщины, какой он получал ее вначале от матери; лишь третья из женщин, которые олицетворяют судьбу, молчаливая богиня смерти, примет его в свои объятия.

Моисей Микеланджело
(1914)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1914 *Imago,* т. 3(1), 15–36.
1924 *G. S.,* т. 10, 257–286.
1924 *Dichtung und Kunst,* 29–58.
1946 *G. W.,* т. 10, 172–201.

«Дополнение к работе о Моисее Микеланджело».

Французский перевод (первая публикация):

«Appendice».

1927 *Revue française de psychanalyse,* т. 1, 147–148. (Перевод Мари Бонапарт.)

Издания на немецком языке:

1927 *Imago,* т. 13 (4), 552–553.
1928 *G. S.,* т. 11, 409–410.
1948 *G. W.,* т. 14, 321–322.

Интерес Фрейда к статуе Микеланджело, изображающей Моисея, восходит к давнему прошлому. В сентябре 1901 года, на четвертый день своего первого пребывания в Риме, он увидел ее впервые и позднее посещал ее снова и снова. Данная работа была запланирована еще в 1912 году, и 25 сентября Фрейд писал из Рима своей жене: «Я... ежедневно посещаю в церкви Святого Петра в Винколи Моисея, о котором, наверное, напишу несколько слов». (1960*a*.) Тем не менее он сел затем за работу лишь осенью 1913 года. По прошествии многих лет, в письме от 12 апреля 1933 года, Фрейд писал Эдоардо Вайссу по поводу этой работы: «На протяжении трех одиноких недель в сентябре 1913 года[1] я ежедневно стоял в церкви перед статуей, изучал ее, измерял, зарисовывал, до тех пор пока ко мне не пришло то понимание, которое я отважился выразить — но все-таки лишь анонимно — в статье. Только гораздо позднее я узаконил этого не аналитического ребенка». (1960*e*.) Описание его долгих колебаний перед публикацией и окончательного решения издать работу анонимно содержится во втором томе написанной Эрнестом Джонсом биографии Фрейда (1962*a*).

Все же работа появилась в журнале «Imago» под авторством ***, и только в 1924 году аноним был раскрыт.

Интерес Фрейда к *исторической* фигуре Моисея, как известно, проявляется в последней работе, опубликованной им при своей жизни, «Человек Моисей и монотеистическая религия» (1939*a*).

---

[1] На самом деле в 1912 году.

Сразу оговорюсь[1], что я не знаток искусства, а дилетант. Я часто замечал, что содержание произведения искусства привлекает меня сильнее, чем его формальные и технические особенности, которым все же художник придает значение в первую очередь. Собственно говоря, мне недостает правильного понимания многочисленных средств и некоторых воздействий искусства. Я должен об этом сказать, чтобы обеспечить себе снисходительную оценку этого своего опыта.

Однако произведения искусства оказывают на меня сильное воздействие, в особенности литература и произведения пластики, реже — живопись. При соответствующей возможности из-за этого я подолгу стоял перед ними и хотел понять их на свой манер, то есть попробовать разобраться, каким образом они воздействуют. Там, где я не могу этого сделать, например в музыке, я почти не способен получить удовольствие. Рационалистические или, возможно, аналитические задатки во мне противятся тому, чтобы я был взволнован и при этом не знал, почему это происходит со мной и что меня взволновало.

При этом я обратил внимание на вроде бы парадоксальный факт, что некоторые из самых замечательных и грандиозных произведений искусства как раз и остались для нас непонятными. Ими восхищаешься, ощущаешь себя подавленным ими, но не можешь сказать, что же они изображают. Я не достаточно эрудирован, чтобы знать, было ли это уже кем-то подмечено или не счел ли эстетик, что такая беспомощность нашего постигающего разума как раз и является необходимым условием для самых сильных воздействий, которые должно оказывать произведение искусства. Я лишь с превеликим трудом мог бы решиться поверить в это условие.

---

[1] [При первой, анонимной, публикации работы в журнале «Имаго» ее заглавие было снабжено следующим, вероятно, принадлежащим самому Фрейду примечанием: «Редакция не отказалась принять эту, строго говоря, не отвечающую программе статью, поскольку известный вам автор близок к аналитическим кругам и поскольку его образ мышления все же обнаруживает определенное сходство с методикой психоанализа».]

Дело не в том, что знатоки искусства или энтузиасты не нашли бы слов, когда они восхваляют такое художественное произведение. Я думаю, у них таких слов предостаточно. Но о таком шедевре художника каждый, как правило, высказывает нечто свое и ни один — того, что поможет раскрыть загадку скромному почитателю. Тем, что захватывает нас с такой силой, по моему мнению, может быть разве что замысел художника, если ему удалось его выразить и донести до нас в произведении. Я знаю, что речь не может идти исключительно о понимании разумом; это должно воссоздать у нас аффективное состояние художника, психическую констелляцию, которая дала ему стимул к творчеству. Но почему нельзя указать на замысел художника и облечь его в слова, подобно какому-либо другому факту душевной жизни? Возможно, в случае великих произведений искусства без применения анализа это не удастся. Но само произведение должно способствовать такому анализу, если оно является воздействующим на нас выражением замыслов и побуждений художника. А чтобы догадаться об этом замысле, я все-таки должен в первую очередь выявить *смысл* и *содержание* того, что изображено в художественном произведении, то есть суметь его *истолковать*. Поэтому вполне возможно, что такое произведение искусства нуждается в истолковании и что только после того, как оно будет осуществлено, я сумею понять, почему оно произвело на меня такое сильное впечатление. Сам я надеюсь, что это впечатление нисколько не ослабеет, если нам удастся подобный анализ.

Вспомним тут «Гамлета», шедевр Шекспира, которому уже более 300 лет[1]. Я слежу за психоаналитической литературой и присоединяюсь к мнению, что психоанализ первым благодаря сведению материала к эдиповой теме разгадал загадку воздействия этой трагедии. Но до этого — какое обилие различных, друг с другом несовместимых попыток истолкования, какой выбор мнений о характере героя и замыслах автора! Кому заставляет нас сопереживать Шекспир — больному или человеку, страдающему от своей недостаточности и неполноценности, или идеалисту, который слишком хорош для реального мира? И сколько из этих толкований оставляет нас столь холодными, что ничем не содействовать разъяснению воздействия поэтического произведения, и скорее указывают нам на то, что его волшебство объясняется исключи-

[1] Возможно, впервые сыгранный на сцене в 1602 году.

[2] [Ср. «Толкование сновидений» (1900*a*), глава V, Г (β), *Studienausgabe,* т. 2, с. 268–270.]

тельно впечатлением от идей и великолепием языка! И все же — разве именно раз эти старания не свидетельствуют о том, что ощущается потребность отыскать другие источники этого воздействия?

Еще одним из этих загадочных и великолепных произведений искусства является мраморная статуя Моисея, установленная Микеланджело в церкви Святого Петра в Винколи возле Рима, являющаяся, как известно, лишь частью того гигантского надгробия, которое художник должен был воздвигнуть для всесильного папы Юлия II[1]. Я радуюсь всякий раз, когда об этой статуе читаю такого рода высказывания: «Это вершина современной скульптуры» (Герман Гримм [1900, 189]). Ибо никакое другое произведение изобразительного искусства не произвело на меня более сильного впечатления. Каждый раз, когда я поднимался по крутой лестнице с некрасивой Корсо-Кавоур к уединенной площади, на которой стоит одинокая церковь, я пытался выдержать презрительно-гневный взгляд героя, а иногда затем тайком пробирался из полутьмы внутреннего помещения, словно сам принадлежал к тому сброду, на который устремлен его взгляд, сброду, который не может придерживаться своих убеждений, который не желает ждать и доверять и который ликует, лишь снова получив иллюзию идола.

Но почему я называю эту статую загадочной? Ведь не существует ни малейшего сомнения в том, что она изображает Моисея, законодателя иудеев, держащего скрижали со священными заповедями. Наверняка так, но кроме этого ничего больше мы точно сказать не можем. Совсем недавно (в 1912 году) один искусствовед (Макс Зауэрландт) отмечал: «Ни об одном произведении мирового искусства не было вынесено столь противоречивых суждений, как об этом Моисее с головой, как у Пана. Уже простая интерпретация фигуры вызывает массу противоречий...» Опираясь на сопоставление, сделанное всего лишь пять лет тому назад, я изложу, с какими сомнениями связана трактовка фигуры Моисея, и будет нетрудно показать, что за ними скрывается самое существенное и основное для понимания этого произведения искусства[2].

I

У Микеланджело Моисей изображен сидящим, с направленным вперед туловищем, влево повернутой головой с огромной

---

[1] Согласно Генри Тоде, статуя создавалась в 1512–1516 годы.

[2] Thode (1908).

бородой, его правая нога стоит на земле, а левую ногу он держит так, что она соприкасается с землей только пальцами, правой рукой он держит скрижали и прикасается к бороде, левая рука лежит на коленях[1]. Если бы я захотел дать более точное описание, то мне пришлось бы изложить то, что я намереваюсь представить позднее. Описания авторов порой удивительно неверны. То, что было непонятным, неточно также воспринималось или передавалось. Г. Гримм [1900, 189] говорит, что правая рука, «под мышкой которой покоятся скрижали, вцепилась в бороду». Точно так же у В. Любке [1863, 666]: «Потрясенный, он вцепляется правой рукой в великолепную ниспадающую бороду...»; Шпрингер [1895, 33]: «Одну (левую) руку Моисей прижимает к телу, другой он как бы непроизвольно вцепляется в огромную ниспадающую бороду». К. Юсти [1900, 326] находит, что пальцы (правой) руки играют с бородой «подобно тому, как цивилизованный человек в волнении играет с цепочкой часов». Игру с бородой подчеркивает также Мюнц [1895, 391, прим.]. Г. Тоде [1908, 205] говорит о «спокойно-устойчивом положении правой руки, опирающейся на скрижали». В самой правой руке он не видит проявления возбуждения в отличие от Юсти и Бойто [1883]. «Рука, ухватившая бороду, сохраняет то же положение, в каком она пребывала еще до того, как титан повернул голову в сторону». Якоб Буркхардт [1927, 634] считает, «что знаменитой левой руке предназначается, по существу, разве что прижимать эту бороду к телу».

Если описания не совпадают, то мы не удивимся и расхождению в понимании отдельных деталей статуи. Впрочем, я думаю, что мы не сможем охарактеризовать выражение лица Моисея лучше, чем Тоде [1908, 205], который увидел в нем «смесь гнева, боли и презрения», «гнев в угрожающе сдвинутых бровях, боль в выражении глаз, презрение в выпяченной нижней губе и опущенных уголках рта». Однако другие почитатели, должно быть, смотрели на статую другими глазами. Так, по мнению Дюпати: *«Ce front auguste semble n'etre qu'un voile transparent, qui couvre apeine un esprit immense»*[2]. И наоборот, Любке [1863, 666–667] считает: «Тщетно было бы искать в чертах лица выражение высокого интеллекта; ничего, кроме чудовищного гнева, все и вся пронизывающей энергии, не проявляется на его хмуром челе». Еще более отдаляется

[1] [См. иллюстрацию 4 в конце книги.]

[2] [Величественный лоб кажется лишь прозрачной вуалью, которая слегка прикрывает огромный ум (*фр.*).] У Тоде, там же, с. 197.

в толковании выражения лица Гийом (1876 [96]), который не обнаружил в нем и следов возбуждения — «только гордую простоту, одухотворенное достоинство, энергию веры. Взгляд Моисея устремлен в будущее, он предвидит стойкость своей расы, неизменность своего закона». Точно так же считает Мюнц [1895, 391], что «взгляд Моисея уносится далеко над человеческим родом; он устремлен на таинства, ведомые лишь ему одному». Однако согласно Штейнманну [1899, 169], этот Моисей «уже не непреклонный законодатель, уже не грозный противник греха с гневом Иеговы, а величественный жрец, которого не может затронуть старость, который, пророчествуя и благословляя, с отблеском вечности на челе навсегда прощается со своим народом».

Имелись еще и другие исследователи, которым Моисей Микеланджело вообще ничего не сказал, и они были достаточно честными, чтобы выразить это. Так, один рецензент в «Quarterly Review» (1858 [т. 103, 469]) писал: *«There is an absence of meaning in the general conception which precludes the idea of a self-sufficing whole...»*[1]. И удивительно будет узнать, что еще другие исследователи не нашли ничего, чем можно было бы восторгаться в Моисее, возмущались им, упрекали в жестокости образа, в сходстве головы с диким зверем.

Неужто и в самом деле мастер сделал в камне столь неопределенную или двусмысленную надпись, что стали возможными такие разные ее прочтения?

Но тут возникает другой вопрос, которому легко подчиняются все упомянутые неясности. Хотел ли Микеланджело в этом Моисее создать «вневременную картину характера и настроения» или же он изобразил героя в определенный, но очень важный момент его жизни? Большинство критиков склоняется к последнему и даже может указать сцену из жизни Моисея, которая навечно приковала к себе внимание художников. Речь здесь идет об эпизоде, когда Моисей спустился с Синая, где он получил от Бога скрижали с заповедями, и обнаружил, что тем временем евреи сделали золотого тельца и с ликованием пляшут вокруг него. На эту картину и направлен его взгляд; вид этого зрелища вызывает ощущения, которые выражены в его мимике и вот-вот приведут в самое неистовое движение могущественную фигуру. Микеланджело решил изобразить последний момент колебаний, затишье перед бурей; в следующее мгновение

[1] [«В общем замысле отсутствует идея, что исключает мысль о самодостаточности целого» (*англ.*).]

Моисей вскачет с места — левая нога уже оторвалась от земли, — бросит наземь скрижали и обрушит свой гнев на отступников.

Также и в деталях этого толкования авторы друг с другом расходятся.

Як. Буркхардт [1927, 634]: «Моисей изображен, по-видимому, в тот момент, когда он видит, как чествуют золотого тельца, и хочет вскочить с места. В его облике чувствуется готовность к стремительному движению, которое, если учитывать физическую мощь, которой он наделен, может любого повергнуть в трепет».

В. Любке [1863, 666]: «Как только его сверкающие глаза увидели кощунство — почитание золотого тельца, все его существо оказалось пронизанным неистовым возбуждением. Потрясенный, он вцепляется правой рукой в великолепную ниспадающую бороду, как будто своим движением хочет хотя бы на миг сохранить самообладание, чтобы затем обрушиться с еще большей разрушающей силой».

Шпрингер [1895, 33] присоединяется к этому мнению, выражая, однако, сомнение, которому мы в дальнейшем еще уделим наше внимание: «Преисполненный силы и рвения, герой с величайшим трудом одолевает свое возбуждение... Поэтому невольно представляешь себе драматическую сцену и думаешь, что Моисей изображен в тот момент, когда он видит, как почитают золотого тельца, и в гневе хочет вскочить с места. Но это предположение едва ли отражает истинное намерение художника, поскольку Моисей, как и остальные пять сидящих статуй надземной части[1], должен был выполнять преимущественно декоративную функцию; однако ее можно считать блестящим свидетельством всей полноты жизни и внутренней сущности фигуры Моисея».

Некоторые авторы, которые напрямую о сцене с золотым тельцом не говорят, но тем не менее в одном важном пункте сходятся с этим толкованием, что Моисей собирается вскочить с места и перейти к действию.

Герман Гримм [1900, 189]: «Величие наполняет его (этот образ), самосознание, чувство, будто в распоряжении этого человека гром небес; но прежде чем дать волю страстям, он сдерживает себя, ожидая, не отважатся ли напасть на него враги, которых он собирается уничтожить. Он сидит, словно только что намеревался вскочить, с головой, гордо из плеч вздернутой вверх, рукой, под мышкой которой покоятся скрижали, вцепившейся в бороду, массивным потоком спадающую по груди, с широко раздуваю-

[1] То есть надгробного памятника папы.

щимися ноздрями и ртом, с губ которого, похоже, вот-вот сорвутся слова».

Хит Уилсон [1876, 450] утверждает, что внимание Моисея чем-то возбуждено, он собирается вскочить с места, но все же еще колеблется. Взгляд, в котором смешаны негодование и презрение, еще может измениться на сострадание.

Вёльфлин [1899, 72] говорит о «заторможенном движении». Причина торможения заключена здесь в воле самого человека, это последний момент, когда он сдерживает себя, перед тем как разразиться гневом, то есть перед тем как вскочить.

Наиболее обстоятельное истолкование, основанное на видении золотого тельца, дал К. Юсти [1900, 326–327], который связал это понимание с другими не замеченными деталями статуи. Он направляет наш взгляд на действительно странное положение обеих скрижалей, готовых соскользнуть на каменное сиденье: «Возможно, он (Моисей) либо глядит в направлении шума с выражением недобрых предчувствий, либо вид самой мерзости, словно оглушающий удар, поражает его. Потрясенный болью и отвращением, он опускается на сиденье[1]. Он провел на горе сорок дней и ночей и, значит, устал. Хотя в одно мгновение он мог воспринять чудовищность, великую участь, преступление, даже счастье, но не понять сущности, глубины, последствий. На мгновение ему кажется, что труд его уничтожен, он глубоко разочаровывается в этом народе. В такие моменты внутреннее смятение выдает себя в мелких непроизвольных движениях. Обе скрижали, которые он держал в правой руке, соскальзывают на каменное сиденье, они удерживаются за уголок, прижатые предплечьем сбоку к груди. Рука же совершает движение к груди и бороде, при повороте шеи вправо она должна потянуть бороду в левую сторону и нарушить симметрию этой мужской красы; это выглядит так, будто пальцы играют с бородой, подобно тому, как цивилизованный человек в волнении играет с цепочкой часов. Левая рука зарывается на животе в складки одежды (в Ветхом завете внутренности — это место, где обитают аффекты). Но левая нога уже отведена назад, а правая выставлена вперед; в следующее мгновение он вскочит, психическая энергия от ощущения переместится на волю, правая рука придет в движение, скрижали упадут наземь, и потоком крови искупится бесчестие измены... Это пока еще не

[1] Надо заметить, что аккуратное расположение накидки у ног сидящей фигуры делает эту первую часть толкования Юсти несостоятельной. Скорее следовало бы предположить, что изображается то, как спокойно сидящий, ничего не ожидающий Моисей оказывается напуганным неожиданным зрелищем.

момент напряжения действия. Пока еще властвует, оказывая чуть ли не парализующее влияние, душевная боль».

Совершенно аналогично высказывается Фриц Кнапп [1906, XXXII]; разве что он лишает исходную ситуацию ранее выраженного сомнения[1], кроме того, он с большей последовательностью рассуждает об обозначенном движении скрижалей: «Его, который только что оставался наедине со своим Богом, отвлекают земные звуки. Он слышит шум, гвалт поющего и пляшущего хоровода пробуждает его ото сна. Глаза, голова обращены в сторону, откуда доносится шум. Ужас, гнев, вся ярость диких страстей пронзают в этот момент исполина. Скрижали начинают соскальзывать, они упадут наземь и разобьются, когда Моисей вскочит с места, чтобы бросить в толпу изменившего народа громоподобные гневные слова... Выбран этот момент наивысшего напряжения...» Стало быть, Кнапп подчеркивает подготовку к действию и оспаривает изображение первоначального сдерживания вследствие необычайно сильного возбуждения.

Не будем отрицать, что попытки толкования, такие, как упомянутые последними Юсти и Кнаппа, содержат нечто необычайно привлекательное. Этим воздействием они обязаны тому обстоятельству, что они не ограничиваются общим впечатлением от облика, а отдают должное отдельным его особенностям, которые обычно исследователи упускают из виду, оказавшись подавленными и, так сказать, парализованными под общим воздействием скульптуры. Решительный поворот головы и обращенный в сторону взгляд в остальном направленной вперед фигуры хорошо согласуются с предположением, что там видится нечто такое, что привлекает к себе внимание отдыхающего. Приподнятая над землей нога едва ли допускает иное толкование, кроме как действия, подготавливающего к тому, чтобы вскочить[2], а то, как совершенно необычным образом удерживаются скрижали, которые все же представляют собой нечто самое святое и не могут, подобно какой-либо мишуре, как угодно располагаться в пространстве, находит свое хорошее объяснение в предположении, что они соскользнули вследствие возбужденного состояния их носителя и затем упадут на землю. Таким образом, мы узнали бы, что эта статуя Моисея изображает определенный важный момент в его жизни, и нам не грозила бы также опасность этот момент не увидеть.

---

[1] [Ср. прим. на с. 203.]

[2] Хотя левая нога спокойно сидящего Джулиано в капелле Медичи приподнята точно так же.

Однако два замечания Тоде вновь нас лишают того, чем, как нам казалось, мы уже обладаем. Этот наблюдатель утверждает, что, на его взгляд, скрижали не соскальзывают, а «прижаты». Он констатирует «спокойное и прочное положение правой руки, облокотившейся на скрижали». Если мы взглянем сами, то будем должны безоговорочно признать правоту Тоде. Скрижали прочно прижаты, и им не грозит опасность соскользнуть. Правая рука подпирает их или на них опирается. Этим, правда, их положение не объяснено, но для толкования Юсти и других оно становится непригодным. [Thode, 1908, 205.]

Второе замечание еще более точное. Тоде напоминает о том, что «эта статуя была задумана как одна из шести фигур и что Моисей изображен в сидячей позе. То и другое противоречит предположению, что Микеланджело хотел запечатлеть определенный исторический момент. Ибо, что касается первого, задача с помощью сидящих рядом фигур изобразить типы человеческого поведения (*Vita activa! Vita contemplativa!*[1]) исключает изображение отдельных исторических событий. Что же касается второго, то изображения позы сидя, которая была обусловлена общим художественным замыслом памятника, противоречит характеру того события, а именно спуска с горы Синай в лагерь».

Согласимся с этим сомнением Тоде; я думаю, мы можем еще больше его усилить. Моисей вместе с пятью (в более позднем проекте — тремя) другими статуями должен был украсить постамент гробницы. Рядом с ним в качестве дополнения должна была находиться фигура Павла. Две другие фигуры, *vita activa* и *contemplativa*, — это изображенные стоя фигуры Лии и Рахили на сохранившемся до наших дней, хотя и в плачевном состоянии, монументе. Эта принадлежность Моисея к ансамблю делает невозможным предположение, что фигура должна пробудить у зрителя ожидание, будто вот-вот он вскочит со своего места, умчится прочь и по собственному почину поднимет шум. Если другие фигуры не были также изображены как готовящиеся к столь бурному действию, что является весьма неправдоподобным, то произвело бы самое неприятное впечатление то, если бы одна из них могла бы создать у нас иллюзию, что она покинет свое место и своих товарищей, то есть уклонится от своей задачи в общей композиции памятника. Это привело бы к грубому несоответствию, в котором без крайней необходимости нельзя заподозрить великого художника. Подобным образом уносящаяся прочь фигура

[1] [Жизнь активная, жизнь созерцательная (*лат.*).]

была бы совершенно несовместима с настроением, которое должен бы пробуждать монумент гробницы.

Стало быть, этот Моисей не смеет захотеть вскочить, он должен застыть в позе величественного спокойствия, как и другие фигуры, как и задуманная (но затем так и не изваянная Микеланджело) статуя самого папы. Но тогда Моисей, которого мы рассматриваем, не может быть изображением охваченного гневом мужчины, который, спускаясь с Синая, обнаруживает измену своего народа и бросает наземь священные скрижали, так что они вдребезги разбиваются. И действительно, я могу вспомнить о своем разочаровании, когда я, посещая ранее церковь Святого Петра в Винколи, садился перед статуей в ожидании, что теперь-то увижу, как она резко вскочит на выставленную ногу, швырнет на землю скрижали и разразится гневом. Ничего подобного не происходило; вместо этого камень становился все более неподвижным, от него исходило чуть ли не подавляющее священное безмолвие, и я невольно начинал чувствовать, что здесь изображено нечто такое, что так и останется неизменным, что этот Моисей вечно так будет сидеть и гневаться.

Но если мы должны отказаться от толкования статуи как мгновения перед тем, как Моисей разражается гневом при виде идола, то нам не остается ничего другого, как принять одно из воззрений, трактующих этого Моисея как характерный образ. Наиболее свободным от произвола и наиболее подкрепленным анализом побудительных мотивов героя тогда представляется суждение Tоде: «Здесь, как и всегда, он [Микеланджело] печется об изображении типа характера. Он создает образ страстного вождя человечества, который, сознавая свою божественную законодательную задачу, сталкивается с непонятным сопротивлением людей. Чтобы охарактеризовать такого деятельного человека, не было никакого другого средства, кроме как показать энергию воли, и это стало возможным благодаря наглядному изображению движения, пробивающегося через внешнее спокойствие и выражающегося в повороте головы, напряжении мышц и положении левой ноги. Это те же самые проявления, как и в *vir activus* фигуры Джулиано капеллы Медичи. Эта общая характеристика углубляется подчеркиванием конфликта, в который такой формирующий человечество гений вступает с обществом: аффекты гнева, презрения, боли достигают типического выражения. Без них показать сущность такого сверхчеловека было невозможно. Микеланджело создал не картину на исторический сюжет, а тип характера неодолимой энергии, которая обуздывает сопротивляющийся мир, наделив его

чертами из библии, собственными внутренними переживаниями, впечатлениями от личности Юлия и, как мне кажется, бойцовскими качествами Савонаролы». [1908, 206.]

К этим рассуждениям можно присоединить замечание Кнакфуса [1900, 69]: главная тайна воздействия Моисея заключается в художественном противопоставлении внутреннего огня и внешнего спокойствия позы.

Я не нахожу в себе ничего, что противилось бы объяснению Тоде, но кое-чего мне недостает. Быть может, заявляет о себе потребность в более тесной связи между душевным состоянием героя и выразившейся в его позе противоположности «кажущегося спокойствия» и «внутренней взволнованности».

II

Задолго до того, как смог что-то услышать о психоанализе, я узнал, что один русский знаток искусства, Иван Лермолиев, первые статьи которого были опубликованы на немецком языке в 1874—1876 годах, произвел переворот в картинных галереях Европы, пересмотрев принадлежность многих картин отдельным художникам, научив с уверенностью отличать копии от оригиналов и сконструировав из произведений, лишившихся своих прежних обозначений, новые художественные индивидуальности. Он это осуществил, отрешившись от общего впечатления и крупных деталей картины и сделав акцент на характерном значении подчиненных деталей, на таких мелочах, как форма ногтей на пальцах руки, мочек ушей, нимба вокруг головы и других вещей, которыми пренебрегают при копировании картины, но которые каждый художник изображает характерным для себя способом. Мне весьма интересно было затем узнать, что за русским псевдонимом скрывался итальянский врач по имени Морелли. Он умер в 1891 году, будучи членом сената Итальянского королевства. Я думаю, его метод имеет много родственного с техникой врачебного психоанализа. Также и она приучена из считающихся незначительными или не принимаемых во внимание черт, из отходов — *«refuse»* — наблюдения догадываться о тайном и скрытом.

В двух местах фигуры Моисея имеются детали, на которые до сих пор не обращали внимания, которые, собственно говоря, еще не были верно описаны. Они касаются положения правой руки и расположения обеих скрижалей. Можно сказать, что эта рука весьма странным, неестественным, требующим разъяснения образом выс-

тупает посредником между скрижалями и бородой рассерженного героя. Уже говорилось, что она пальцами роется в бороде, играет ее прядями, в то время как краем мизинца опирается на скрижали. Но, очевидно, это не верно. Стоит более тщательно рассмотреть, что делают пальцы этой правой руки, и подробно описать огромную бороду, с которой они вступают в соприкосновение[1].

Тогда со всей ясностью видно: большой палец этой руки скрыт, указательный палец — и только он — действительно соприкасается с бородой. Он так глубоко вдавливается в мягкую массу волос, что волосы, расположенные сверху и снизу от него (по направлению к голове и животу от надавливающего пальца) вздымаются над его уровнем. Три других пальца, слегка согнутые в суставах, опираются на грудную стенку, они лишь соприкасаются с крайней правой прядью бороды, которая через них переваливается. Они, так сказать, уклонились от бороды. Таким образом, нельзя говорить, что правая рука играет бородой или в ней копается; единственно верно то, что указательный палец расположен поверх части бороды и образует на ней глубокую выемку. Надавливать одним пальцем на свою бороду — жест, несомненно, странный и трудный для понимания.

Борода Моисея, у многих вызывающая восхищение, ниспадает от щек, верхней губы и подбородка несколькими прядями, которые можно отличить друг от друга. Одна из крайних правых прядей волос, начинающаяся от щеки, проходит под кончиком лежащего на ней указательного пальца, который ее придерживает. Мы можем предположить, что она продолжает скользить далее вниз между ним и скрытым большим пальцем. Соответствующая ей прядь левой стороны почти без отклонения свисает прямо на грудь. Густую массу волос, расположенную справа от этой пряди и доходящую от нее до средней линии, ждет самая необычная участь. Она не может следовать за поворотом головы влево, вынуждена образовать мягкий изгиб, своего рода гирлянду, которая пересекает внутренние правые пряди. Они как раз и удерживаются надавливанием правого указательного пальца, хотя и берут начало слева от средней линии и, собственно говоря, представляют собой основную часть левой половины бороды. Таким образом, в основной своей массе борода отброшена вправо, хотя голова обращена резко влево. В том месте, где вдавливается правый указательный палец, образовалось нечто похожее на завихрение волос; здесь левые пряди накладываются на правые пряди, те и другие сжимаются силой пальца. Лишь по ту сторону от этого

[1] См. изображение.

места массы волос, отклонившиеся от своего направления, вырываются на свободу, устремляются вертикально вниз, а их концы принимаются раскрытой левой рукой, покоящейся на коленях.

Я не питаю иллюзий по поводу проницательности моего описания и не берусь судить, действительно ли художник помог нам распутать тот узел. Но не вызывает сомнений тот факт, что указательный палец *правой* руки зажимает главным образом пряди *левой* половины бороды и что в результате этого вмешательства борода не может вместе с головой и взглядом совершить движения в левую сторону. Теперь можно спросить, что должно означать такое расположение и каким мотивам оно обязано своим возникновением. Если соображения разбивки линий и заполнения пространства действительно подвигли художника повернуть направо низвергающуюся бороду Моисея, глядящего влево, то не представляется ли удивительно неподходящим средством для этого надавливание одним пальцем? А тот кто, по какой-то причине сдвинул бороду в другую сторону, додумался ли бы того, чтобы нажатием пальца зафиксировать одну половину бороды над другой? Но, может быть, эти ничтожные по сути детали ничего не значат и мы ломаем голову над вещами, бывшими для художника безразличными?

Продолжим при условии, что и эти детали имеют значение. В таком случае существует решение, которое устраняет трудности и позволяет нам заподозрить новый смысл. Если в фигуре Моисея на *левые* пряди бороды надавливает *правый* указательный палец, то это, пожалуй, можно понимать как остаток контакта между правой рукой и левой половиной бороды, которое в более ранний момент, чем тот, что изображен, было гораздо более плотным. Возможно, правая рука соприкасалась с бородой намного энергичней, проникала вплоть до левого ее края, а когда приняла положение, которое мы видим теперь на статуе, за ней последовала часть бороды, оставив свидетельство об имевшем здесь место движении. Гирлянда из прядей бороды представляла бы след пути, пройденного этой рукой.

Таким образом мы разъяснили бы обратное движение правой руки. Одно предположение неизбежно вынуждает нас к другому. Наша фантазия дополняет процесс, в котором движение, доказываемое следом бороды, является только частью, и непринужденно возвращает нас к точке зрения, согласно которой спокойно сидящего Моисея заставляет встрепенуться шум народа и вид золотого тельца. Он спокойно сидел, слегка наклонив вперед голову с волнообразно спадающей бородой, рука, вероятно, с бородой не соприкасалась. Тут до

его ушей доносится шум, он поворачивает голову и бросает взгляд в направлении, откуда исходит помеха, видит сцену и понимает ее. Теперь его охватывают ярость и возмущение, ему хочется вскочить, наказать богохульников, уничтожить их. Между тем гнев, который пока еще удален от своего объекта, в виде жеста направляется на собственное тело. Нетерпеливая, готовая к действию рука ухватывается спереди за бороду, последовавшую за поворотом головы, сжимает ее железной хваткой между большим пальцем и ладонью с соединенными остальными пальцами — жест, выражающий силу и стремительность, возможно, напоминающий о других изображениях Микеланджело. Но затем наступает — пока мы не знаем, как и почему — перемена: вытянутая вперед, погрузившаяся в бороду рука поспешно одергивается, хватка ослабевает, пальцы отделяются от бороды, но они так глубоко были в нее зарыты, что при своем отступлении с левой стороны притянули направо огромную прядь, где она под нажимом одного — самого длинного и выше всех расположенного — пальца перекрывает правые переплетения бороды. И это новое положение, ставшее понятным только благодаря выведению из ему предшествовавшего, теперь фиксируется.

Настало время подумать. Мы предположили, что правая рука вначале с бородой не соприкасалась, что затем в момент высшего аффективного напряжения она была протянута влево, чтобы схватить бороду, и что в конце концов она вернулась назад, при этом прихватив с собой часть бороды. Мы распорядились этой правой рукой так, как если бы могли ею свободно располагать. Но вправе ли мы это делать? Разве эта рука свободна? Не должна ли она держать или нести священные скрижали, не воспрещены ли ей подобные мимические экскурсии ее важной задачей? И кроме того, что должно побудить ее к обратному движению, если она последовала сильному мотиву, вынудившему ее оставить свое первоначальное положение?

Это действительно новые трудности. Разумеется, правая рука относится к скрижалям. Мы не можем здесь также оспаривать, что у нас отсутствует мотив, который мог бы побудить правую руку к выявленному движению назад. Но что было бы, если обе трудности можно было бы устранить совместно и только тогда получить от начала и до конца понятный процесс? Если именно то, что происходит со скрижалями, объяснило бы нам движения руки?

В этих скрижалях можно кое-что заметить, что раньше сочли не стоящим наблюдения[1]. Утверждали: «Рука опирается на скрижа-

---

[1] См. деталь фигуры Г [с. 212].

ли» или: «Рука подпирает скрижали». Можно сразу увидеть, что обе прямоугольные, прижатые друг к другу скрижали стоят на ребре. Если приглядеться, то оказывается, что нижний край скрижалей выглядит иначе, чем верхний, наискось наклоненный вперед. Этот верхний край ограничен прямой линией, нижний же в своей передней части имеет выступ, похожий на рог, и именно этим выступом скрижали соприкасаются с каменным сиденьем. Каким может быть значение этой детали, которая, впрочем, абсолютно неверно воспроизведена в большой гипсовой отливке в коллекции Венской академии изобразительных искусств? Едва ли можно сомневаться, что этот рог, согласно писанию, должен отличать верхний край скрижалей. Ведь только верхний край таких прямоугольных плит обычно закруглен или изогнут. Стало быть, скрижали здесь перевернуты. Весьма странное обращение со столь священными предметами. Они перевернуты и балансируют почти на кончике. Какой формальный момент может содействовать этому изображению? Или также и эта деталь была безразлична художнику?

Появляется мысль, что и скрижали оказались в этом положении в результате произошедшего движения, что это движение было связано с предполагаемым изменением позиции правой руки и что затем оно в свою очередь заставило эту руку совершить последующее обратное движение. То, что происходило с рукой и скрижалями, можно свести воедино следующим образом: сначала, когда Моисей восседал в покое, он держал скрижали вертикально под правой рукой. Правая рука обхватила их нижние края и при этом нашла опору в направленном вперед выступе. Этим более удобным способом держать скрижали сразу объясняется то, почему они были перевернуты. Затем наступил момент, когда тишина оказалась нарушена шумом. Моисей повернул голову, а когда он увидел сцену, нога приготовилась к движению, позволяющему вскочить, рука ослабила свою хватку скрижалей и устремилась налево и вверх к бороде словно для того, чтобы на собственном теле продемонстрировать свое неистовство. Скрижали были теперь доверены предплечью, которое должно было прижать их к грудная стенке. Но этой фиксации было недостаточно, и они начали скользить вперед и вниз, верхний край, ранее удерживавшийся в горизонтальном положении, оказался направленным вперед и вниз, лишенный опоры нижний край своим передним острием приблизился к каменному сиденью. Еще мгновение, и скрижали начали бы вращаться вокруг вновь найденной точки опоры, краем, который прежде был верхним, достигли бы земли и о нее разбились бы. Чтобы это предотвратить, правая

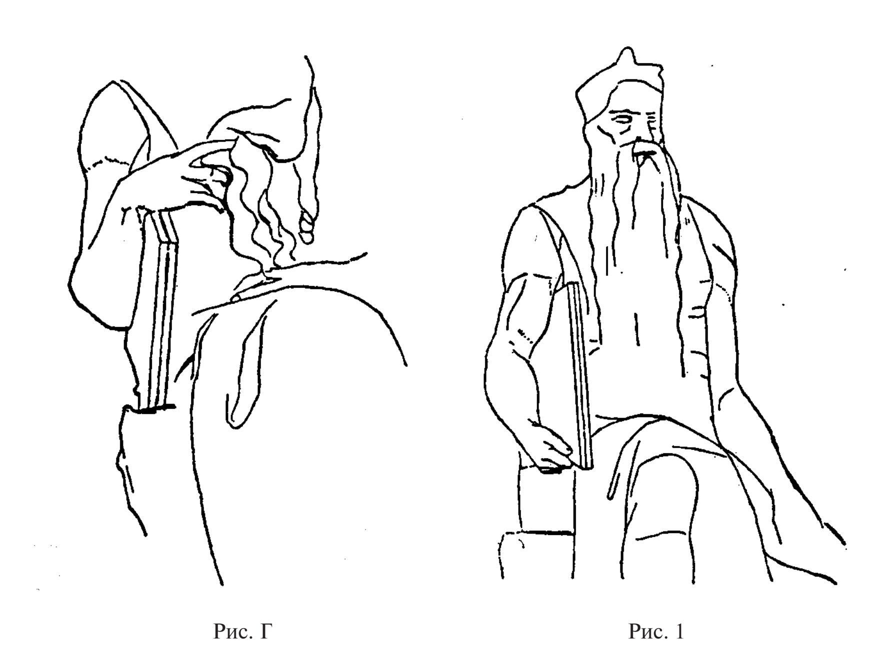


Рис. Г Рис. 1

рука устремляется назад и отпускает бороду, непреднамеренно потянув за собой ее часть, успевает ухватить край скрижалей и удерживает их вблизи их заднего, ставшего теперь верхним угла. Именно так выводится этот кажущийся странным и неестественным ансамбль, состоящий из бороды, руки и поставленных на вершину угла пары скрижалей из стремительного движения руки и его хорошо обоснованных последствий. Если захочется устранить следы окончившейся двигательной бури, то нужно приподнять передний верхний угол скрижалей и отодвинуть на плоскость изображения, тем самым удалив передний нижний угол (с выступом) с сиденья, опустить руку и подвести ее под находящийся теперь в горизонтальном положении нижний край скрижалей.

Я попросил художника сделать три рисунка, которые должны пояснить мое описание. Третий из них воспроизводит статую такой, какой мы ее видим; два других изображают предварительные стадии, постулируемые моим толкованием, первый — стадию покоя, второй — стадию наивысшего напряжения, готовности вскочить с места, отвлечения руки от скрижалей и начинающегося их соскальзывания. Любопытно, как оба изображения, добавленные

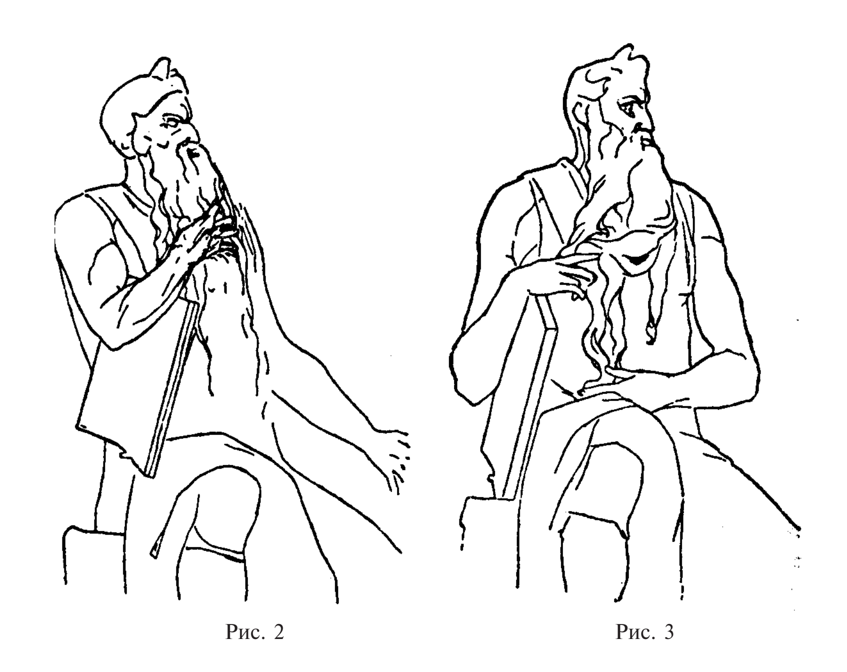


Рис. 2 Рис. 3

моим рисовальщиком, реабилитируют неудачные описания прежних авторов. Современник Микеланджело, Кондиви, утверждал: «Моисей, герцог и командир иудеев, сидит в позе задумавшегося мудреца, *под правым предплечьем держит скрижали,* а левой рукой подпирает подбородок (!), подобно уставшему и полному забот человеку». В статуе Микеланджело этого нельзя увидеть, но это почти совпадает с предположением, которое лежит в основе первого рисунка. В. Любке, как и другие исследователи, писал: «Потрясенный, он вцепляется правой рукой в великолепную ниспадающую бороду...» Это неверно, если отнести это к изображению статуи, но согласуется с нашим вторым рисунком. Юсти и Кнапп, как упоминалось, увидели, что скрижали соскальзывают и им грозит опасность разбиться. Тоде пришлось их поправить, что скрижали надежно зафиксированы правой рукой, но они были бы правы, если бы описывали не статую, а нашу среднюю стадию. Можно было бы подумать, что эти авторы отошли от толкования лица статуи и невольно занялись анализом мотивов запечатленного в ней движения, который привел их к тем же самым требованиям, которые мы выдвинули более обдуманно и определенно.

III

Если я не заблуждаюсь, то нам теперь будет позволено собрать плоды наших усилий. Мы слышали, как многим людям, находившимся под впечатлением от статуи, навязывали толкование, что статуя изображает Моисея под воздействием зрелища, что его народ отступился и танцует вокруг идола. Но от этого толкования пришлось отказаться, ибо оно нашло бы свое продолжение в ожидании, что в следующий момент он вскочит с места, сломает скрижали и совершит акт мести. Но это противоречило бы назначению статуи как фрагмента надгробного памятника Юлию II наряду с тремя или пятью другими сидящими фигурами. Теперь мы можем вновь обратиться к этому оставленному толкованию, ибо наш Моисей не вскочит с места и не отшвырнет от себя скрижали. То, что мы видим в нем, — не вступление к насильственному действию, а остаток окончившегося движения. В приступе гнева он хотел вскочить с места, отомстить, забыв о скрижалях, но преодолел искушение, теперь он так и останется сидеть, обуздав свою ярость, со смешанными чувствами презрения и боли. Он также не отбросит скрижали, и они не разобьются о камни, ведь именно ради них он подавил свой гнев, для их спасения сдержал свою страсть. Предавшись своему бурному возмущению, он, должно быть, позабыл про скрижали, отвел от них руку, которая их держала. Они начали соскальзывать, возникла опасность, что они разобьются. Это его одернуло. Он вспомнил о своей миссии и ради нее отказался от удовлетворения своего аффекта. Он отвел руку назад и спас опускающиеся скрижали еще до того, как они могли бы упасть. В этой позе он и застыл, и таким его изобразил Микеланджело в качестве стража надгробного памятника.

В его фигуре в вертикальном направлении можно выделить три слоя. В выражении лица отражаются аффекты, ставшие теперь управляемыми, в средней части фигуры видны признаки подавленного движения, нога по-прежнему находится в положении задуманного действия, как если бы процесс обуздания продвигался сверху вниз. Левая рука, о которой пока еще речь не шла, по-видимому, требует своего участия в нашем истолковании. Ее кисть мягко лежит на коленях и, словно лаская, обхватывает самые кончики ниспадающей бороды. Это создает впечатление, будто она хотела устранить насилие, которое мгновением раньше причинила бороде другая рука.

Но тут нам возразят: «Ведь это не тот Моисей из Библии, который действительно пришел в ярость и бросил наземь скрижали так,

что они разбились. Это был бы совершенно другой Моисей — по ощущению художника, позволившего себе внести исправления в священный текст и исказить характер божественного человека». Вправе ли мы обвинить Микеланджело в такой вольности, от которой, пожалуй, недалеко и до святотатства?

Место из священного писания, где рассказывается о поведении Моисея в сцене с золотым тельцом, звучит следующим образом (я прошу прощения, что анахронистическим образом пользуюсь переводом Лютера):

(Вторая Книга Моисеева, глава 32) «7) И сказал Господь Моисею: поспеши сойти (отсюда), ибо развратился народ твой, который ты вывел из земли Египетской; 8) скоро уклонились они от пути, который Я заповедал им: сделали себе литого тельца и поклонились ему, и принесли ему жертвы и сказали: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской! 9) И сказал Господь Моисею: Я вижу народ сей, и вот, народ он — жестоковыйный; 10) итак, оставь Меня, да воспламенится гнев Мой на них, и истреблю их, и произведу многочисленный народ от тебя. 11) Но Моисей стал умолять Господа, Бога своего, и сказал: да не воспламеняется, Господи, гнев Твой на народ Твой, который Ты вывел из земли Египетской силою великою и рукою крепкою...

...14) И отменил Господь зло, о котором сказал, что наведет его на народ Свой. 15) И обратился и сошел Моисей с горы; в руке его были две скрижали откровения (каменные)... и на той и на другой стороне написано было; 16) скрижали были дело Божие, и письмена, начертанные на скрижалях, были письмена Божии. 17) И услышал Иисус голос народа шумящего и сказал Моисею: военный крик в стане.

18) Но (Моисей) сказал: это не крик побеждающих и не вопль поражаемых; я слышу голос поющих. 19) Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом и бросил из рук своих скрижали и разбил их под горою; 20) и взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне, и стер в прах, и рассыпал по воде, и дал ее пить сынам Израилевым...

...30) На другой день сказал Моисей народу: вы сделали великий грех; итак я взойду к Господу, не заглажу ли греха вашего. 31) И возвратился Моисей к Господу и сказал: о, (Господи!) народ сей сделал великий грех: сделал себе золотого бога. 32) Прости им грех их, а если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал. 33) Господь сказал Моисею: того, кто согрешил предо Мною, изглажу из книги Моей. 34) Итак, иди (сойди), веди народ

сей, куда Я сказал тебе; вот, Ангел Мой пойдет пред тобою, и в день посещения Моего Я посещу их за грех их. 35) И поразил Господь народ за сделанного тельца, которого сделал Аарон».

Под влиянием современной критики библии для нас становится невозможным читать это место, не замечая признаков неумелой компоновки из нескольких источников. В 8-м стихе сам Господь сообщает Моисею, что народ отступился и сотворил себе идола. Моисей ходатайствует о грешниках. Однако в 18-м стихе он ведет себя с Йошуа так, как будто этого не знал, и внезапно вскипает гневом (стих 19), увидев сцену идолопоклонства. В 14-м стихе он уже добился у Бога прощения для своего грешного народа, однако в стихе 31 и далее вновь отправляется на гору, чтобы это прощение вымолить, сообщает Господу об отступничестве народа и получает заверение в отсрочке кары. В 35-м стихе речь идет о наказании народа Богом, о котором ничего не сообщается, тогда как в стихах с 20-го по 30-й была изображена расправа, учиненная самим Моисеем. Известно, что исторические части книги, в которых повествуется об исходе, пронизаны еще более явными несогласованиями и противоречиями.

У людей эпохи Возрождения, разумеется, не было такого критического отношения к тексту библии; должно быть, они воспринимали повествование как связное и в таком случае, пожалуй, считали, что оно не предоставляло хорошей привязки для изобразительного искусства. Библейский Моисей уже был осведомлен об идолопоклонстве народа, он уже смягчился и готов был простить, а затем поддался внезапному приступу ярости, увидев золотого тельца и пляшущую толпу. Поэтому было бы неудивительно, если бы художник, захотев изобразить реакцию героя на эту болезненную для него неожиданность, в силу внутренних мотивов сделался независимым от библейского текста. Такое отклонение от дословного текста священного писания отнюдь не было необычным и по менее веским мотивам или воспрещалось художнику. На известной картине Пармиджанино в его родном городе Моисей изображен сидящим на вершине горы и швыряющим на землю скрижали, хотя в библии со всей определенностью говорится: он разбил их у подножья горы. Уже изображение сидящего Моисея не находит опоры в тексте библии и скорее подтверждает правоту тех критиков, которые предполагают, что своей статуей Микеланджело не намеревался запечатлеть определенный момент из жизни героя.

Более важным, чем неверность по отношению к священному тексту, пожалуй, является метаморфоза, которую, согласно нашему толкованию, Микеланджело произвел с характером Моисея.

По свидетельствам традиции, человек Моисей был вспыльчивым и подверженным порывам страстей. В одном таком приступе праведного гнева он убил египтянина, который истязал израильтянина, и поэтому был вынужден бежать из страны в пустыню. Во время аналогичной вспышки аффекта он разбил вдребезги обе скрижали, написанные самим Богом. Если традиция сообщает о таких чертах характера, то это, пожалуй, значит, что она не тенденциозна и сохранила впечатление от великой личности, которая когда-то жила. Но Микеланджело установил на гробнице папы другого Моисея, превзошедшего Моисея исторического или традиционного. Он переработал мотив разбитых скрижалей, он не позволяет гневу Моисея их разбить, а, наоборот, угрозой, что они могут разбиться, этот гнев усмиряет или, по меньшей мере, затормаживает его на пути к действию. Тем самым он вложил в фигуру Моисея нечто новое, сверхчеловеческое, а огромная масса тела и полная энергии мускулатура фигуры становятся лишь физическим средством выражения наивысшего духовного достижения, на которое способен человек, — подавления собственных страстей во имя цели, которой он себя посвятил.

Здесь, пожалуй, толкование статуи Моисея подошло к своему концу. Можно еще поставить вопрос, какие мотивы были действенными у художника, когда он избрал Моисея, причем Моисея, преобразованного таким способом, для надгробного памятника папе Юлию II. С разных сторон единодушно указывалось на то, что эти мотивы следует искать в характере папы и в отношении к нему художника. Юлия II роднило с Микеланджело то, что он пытался осуществить великое и могущественное, прежде всего великое по размеру. Он был человеком дела, его цель была четко обозначена, он стремился к объединению Италии под властью папства. Того, что удалось сделать лишь по прошествии многих столетий благодаря взаимодействию других сил, он хотел добиться самостоятельно, в одиночку за короткий период времени и правления, который был ему отведен, нетерпеливо и средствами насильственными. Он ценил Микеланджело как человека, ему подобного, но часто заставлял его страдать от своей вспыльчивости и бесцеремонности. Художник сознавал у себя такую же силу стремлений и, будучи, возможно, более глубоко мыслящим мечтателем, догадывался о безуспешности, на которую оба они были обречены. Поэтому он установил своего Моисея на памятнике папе не без упрека умершему в качестве предостережения самому себе, возвысившись благодаря этой критике над собственной натурой.

IV

В 1863 году англичанин У. Уоткисс Ллойд посвятил Моисею Микеланджело небольшую книжицу. Когда мне удалось раздобыть это сочинение объемом в сорок шесть страниц, я воспринял ее содержание со смешанными ощущениями. Это был повод еще раз на собственном опыте убедиться, какие недостойные инфантильные мотивы в нашей работе имеют обыкновение содействовать служению великому делу. Я сожалел, что Ллойд столь многое предвосхитил из того, чем я дорожил как результатом моих собственных усилий, и только во второй инстанции я смог порадоваться неожиданному подтверждению. Однако в одном важном пункте наши пути расходятся.

Ллойд вначале отметил, что обычные описания фигуры неправильны, что Моисей не намеревается встать[1], что правая рука не хватает бороду, что только ее указательный палец покоится на бороде[2]. Он также увидел — что означает гораздо большее, — что изображенную позу фигуры можно объяснить, лишь вернувшись к более раннему, не изображенному, моменту, а оказавшаяся перетянутой вправо левая прядь бороды указывает на то, что правая рука и левая половина бороды до этого находились в тесном, естественно возникшем контакте. Но он выбирает другой путь, чтобы восстановить это с необходимостью выведенное соседство; по его мнению, не рука схватила бороду, а борода оказалась возле руки. Он поясняет: нужно представить себе, что «голова статуи за мгновение до обнаружения неожиданной помехи была полностью повернута вправо, находясь поверх руки, которая, как и сейчас, держала скрижали». Давление на ладонь (скрижалей) естественным образом заставляет разжаться ее пальцы под ниспадающими локонами, а следствием внезапного поворота головы в другую сторону является то, что часть прядей на мгновение

---

[1] *But he is not rising or preparing to rise; the bust is fully upright, not thrown forward for the alteration of balance preparatory for such a movement...* [Но он не встает и не готовится встать; бюст полностью вертикален, не устремлен вперед для изменения равновесия, подготавливающего такое движение...] (с. 10).

[2] *Such a description is altogether erroneous; the fillets of the beard are detained by the right hand, but they are not held, nor grasped, enclosed or taken hold of. They are even detained but momentarily — momentarily engaged, they are on the point of being free for disengagement*. Такие описания в целом ошибочны; пряди бороды задерживаются правой рукой, но они не зажаты, не схвачены, не помещены в ладонь и не удерживаются. Даже если они и задерживаются, то всего на мгновение — затронутые на мгновение, они уже готовы высвободиться.] (с. 11).

удерживается неподвижной рукой и образуется та гирлянда из волос, которую следует понимать как след *(«wake»)* от пути».

От другой возможности предыдущего сближения правой руки и левой половины бороды Ллойд воздерживается по соображениям, доказывающим, как близко он прошел мимо нашего толкования. Невозможно, чтобы пророк, даже не находясь в состоянии наивысшего возбуждения, мог протянуть руку, чтобы таким образом отвести бороду в сторону. В этом случае положение пальцев стало бы совершенно другим, и, кроме того, вследствие этого движения скрижали, которые удерживаются лишь давлением правой руки, должны были бы упасть, если только не допустить, что Моисей, чтобы и в таком случае по-прежнему удерживать скрижали, совершает неловкое движение, изображение которого, собственно говоря, означало бы оскорбление достоинства. *(«Unless clutched by a gesture so awkward, that to imagine it is profanation»*[1]*.)*

Легко увидеть, в чем состоит упущение автора. Он правильно истолковал особенности бороды как признаки законченного движения, но затем отказался применить этот же вывод к не менее неестественным деталям в положении скрижалей. Он использует лишь признаки бороды, но не скрижалей, положение которых он принимает за первоначальное. Тем самым он преграждает себе путь к пониманию, такому, как наше, которое благодаря оценке неких незначительных деталей приходит к неожиданному истолкованию всей фигуры и ее намерений.

Но что если мы оба оказались на ложном пути? Если мы считаем весомыми и многозначительными детали, которые художнику были безразличны, которые он изобразил такими, как они есть, чисто произвольно либо по формальным причинам, не вложив в них ничего тайного? Если мы разделили судьбу многих интерпретаторов, полагавших, что отчетливо видят то, чего художник не хотел создавать нм сознательно, ни бессознательно? Этого я решить не могу. Не могу сказать, допустимо ли у такого художника, как Микеланджело, в произведениях которого добивается выражения такое богатство идей, предполагать подобную наивную неопределенность и приемлемо ли это как раз в отношении необычных и своеобразных особенностей статуи Моисея. Наконец, со всей робостью можно еще добавить, что вину за эту неопределенность художник должен разделить с интерпретатором. Довольно часто

[1] [Если только они не удержаны телодвижением, столь неуклюжим, что предполагать его было бы осквернением (*англ.*).]

в своих творениях Микеланджело доходил до крайнего предела того, что может выразить искусство; возможно, и с Моисеем ему это не полностью удалось, если его намерением было заставить нас догадаться о буре сильнейшего возбуждения по признакам, которые после ее окончания сохранились в затишье.

ДОПОЛНЕНИЕ К РАБОТЕ О МОИСЕЕ МИКЕЛАНДЖЕЛО

(1927)

По прошествии многих лет после появления моей работы о Моисее Микеланджело, опубликованной в 1914 году — без упоминания моего имени — в журнале «Imago», мне в руки по доброте Э. Джонса попал номер «Burlington Magazine for Connoisseurs» (Nr. CCXVII. Vol. XXXVIII. April 1921), благодаря которому мой интерес вновь обратился к предложенному толкованию статуи. В этом номере [с. 157–166] содержится небольшая статья Г. П. Митчелла о двух бронзовых статуэтках XII века, хранящихся в настоящее время в Музее Ашмола в Оксфорде и приписываемых выдающемуся художнику того времени Николасу фон Вердуну. В Торнае, Аррасе и Клостернойбурге под Веной сохранились и другие его произведения; творением великого мастера считается ларь трех святых королей в Кёльне.

Одна из двух рассматриваемых Митчеллом статуэток — Моисей (более 23 сантиметров в высоту), о чем, вне всякого сомнения, свидетельствуют приданные ему скрижали. Также и этот Моисей изображен сидящим, закутанным в складчатый плащ, его лицо выражает необычайное волнение, возможно, огорчение, а его правая рука охватывает длинную бороду и словно клещами крепко сжимает ее пряди между ладонью и большим пальцем, то есть совершает то же движение, которое на втором рисунке моей статьи рассматривается как предварительная ступень той позы, в которой мы видим теперь застывшим Моисея Микеланджело.

Один взгляд на прилагаемую иллюстрацию[1] позволяет выявить главное различие между обоими, разделенными более чем тремя столетиями, изображениями. Моисей лотарингского художника держит скрижали левой рукой за верхний край и подпирает их своим коленом; если перенести скрижали на другую сторону и вверить их правой руке, то получится исходное положение Моисея Микеланджело. Если мое понимание жеста хватания бороды допустимо, то Моисей из 1180 года передает нам момент из бури страстей, статуя же в церкви Св. Петра — спокойствие после бури.

---

[1] [В этом издании иллюстрация 6.]

Я полагаю, что находка, о которой здесь было сообщено, делает более правдоподобным истолкование, которое я попытался дать в своей работе 1914 года. Быть может, знатоку искусства удастся заполнить временной разрыв между Моисеем Николаса фон Вердуна и Моисеем мастера итальянского Ренессанса указанием на типы Моисея из промежутка времени между ними.

Бренность
(1916 [1915])

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1916 В: *Das Land Goethes 1914-1916.* Штутгарт, Немецкое издательство, 37–38.
1926 *Almanach 1927,* 39–42.
1928 *G. S.,* т. 11, 291–294.
1946 *G. W.,* т. 10, 358–361.

Фрейд написал это эссе в ноябре 1915 года, на втором году Первой мировой войны, по просьбе Берлинского союза Гёте для памятного издания, которое появилось в следующем году под названием «Страна Гёте». Тщательно подготовленный том содержит множество работ известных писателей прошлого и современности, в частности, фон Бюлова, фон Брентано, Рикарды Хух, Гауптмана и Либермана. Статья Фрейда — с картиной, которую он дает, исходя из своего отношения к войне, — не в последнюю очередь представляет интерес потому, что содержит изложение теории печали, развиваемой в работе «Печаль и меланхолия» (1917*e*), которую Фрейд написал несколькими месяцами раньше, но которая была опубликована только через два года.

Не так давно летом в обществе одного молчаливого друга и молодого, уже имеющего хорошую славу поэта я совершал прогулку по утопающей в зелени местности[1]. Поэт любовался красотой окружавшей нас природы, но ей не радовался. Ему мешала мысль, что вся эта красота ни к чему, что зимой она исчезнет, но точно так же всякая человеческая краса и все красивое и благородное, что создали и могли бы создать люди. Все, что в противном случае он бы любил и чем любовался бы, казалось ему обесцененным участью бренности, которая этому уготована.

Мы знаем, что от такого погружения в тленность всего красивого и совершенного могут происходить два разных душевных побуждения. Первое ведет к болезненному пресыщению миром молодого поэта, другое — к протесту против утверждаемой истины. Нет, невозможно, чтобы все это великолепие природы и искусства, нашего мира ощущений и мира вовне и в самом деле превратилось бы в ничто. Было бы слишком бессмысленным и преступным в это верить. Оно должно суметь каким-то образом сохраниться, избежать всех разрушающих воздействий.

Однако это требование вечности слишком уж явно предстает результатом нашей жизни желаний, чтобы оно могло претендовать на ценность реальности. Также и болезненное может быть правдой. Я не мог ни решиться оспаривать бренность всего как таковую, ни добиваться исключения для красивого и совершенного. Но я возразил пессимистическому поэту на то, что бренность красивого якобы влечет за собой его обесценивание.

Напротив, повышение ценности! Ценность преходящего — это ценность раритета во времени. Ограничение возможности наслаждения повышает его ценность. Я объявил непонятным, почему мысль о бренности красивого должна омрачать нам радость, получаемую от него. Что касается красоты природы, то после всякого разруше-

---

[1] [В августе 1913 года Фрейд провел некоторое время в Доломитовых Альпах; кто были тогда его спутники, установить невозможно].

ния зимой она возвращается на следующий год, и по сравнению с продолжительностью нашей жизни это возвращение можно назвать вечным. Мы видим, как красота человеческого лица и тела в пределах нашей собственной жизни исчезает навсегда, но эта недолговечность добавляет к своим прелестям новую. Если есть цветок, распускающийся лишь одной-единственной ночью, то его цветение не кажется нам из-за этого менее великолепным. Я точно так же не мог понять, каким образом должны обесцениваться красота и совершенство художественного произведения и интеллектуального достижения вследствие их временнуго ограничения. Даже если наступит время, когда картины и статуи, которыми сегодня мы восхищаемся, придут в упадок, или если после нас появится поколение, которое уже не будет понимать творений наших мыслителей и поэтов, или даже если наступит геологическая эпоха, в которой все живое на земле замолкнет навеки, ценность всего этого красивого и совершенного определяется лишь его значением для нашего мироощущения, она не просуществует дольше его самого и поэтому не зависит от абсолютной продолжительности времени.

Я считал эти рассуждения неоспоримыми, но заметил, что ни на поэта, ни на друга не произвел никакого впечатления. Из этой неудачи я сделал вывод о вмешательстве некоего сильного аффективного момента, омрачавшего их суждение, и полагал, что сумею обнаружить его в дальнейшем. Это, должно быть, был душевный протест против печали, которая обесценивала у них наслаждение красивым. Представление о том, что эта красота бренна, заставляло чувствовать обеих сентиментальных натур приближение печали из-за ее гибели, а поскольку душа инстинктивно уклоняется от всего болезненного, они ощущали, что их удовольствие от красивого нарушается мыслями о его бренности.

Печаль из-за потери чего-то, что мы любили или чем восторгались, кажется обычному человеку настолько естественной, что он объявляет ее само собой разумеющейся. Но для психолога печаль представляет большую загадку, один из тех феноменов, которые сами по себе неясны, но к которым сводят нечто другое, неясное. Мы представляем себе, что обладаем известной степенью способности к любви, называемой либидо, которая в самом начале развития обращена на собственное «я». Позднее, однако, в сущности, очень рано она отворачивается от «я» и обращается на объекты, которые мы таким способом в известной степени включаем в наше «я». Если объекты разрушаются или становятся для нас потерянными, то наша способность к любви (либидо) снова освобождается. Она может взять

себе взамен другие объекты или временно вернуться к «я». Но почему это отделение либидо от своих объектов должно быть столь болезненным процессом — этого мы не понимаем и в настоящее время не можем вывести это из какого-либо предположения. Мы только видим, что либидо цепляется за свои объекты и не хочет отказываться от потерянных даже тогда, когда имеется наготове замена. Это и есть печаль.

Беседа с поэтом состоялась летом перед войной. Годом позже разразилась война и лишила мир его красот. Она разрушила не только красоту ландшафтов, по которым прошлась, и произведение искусства, попавшиеся на ее пути, — она разрушила также и нашу гордость достижениями культуры, наше благоговение перед многими мыслителями и художниками, наши надежды на окончательное преодоление различий между расами и народами. Она осквернила возвышенную беспристрастность нашей науки, представила жизнь наших влечений в ее наготе, высвободила в нас злых духов, которых, как нам казалось, мы обуздали веками длящимся воспитанием со стороны всего самого благородного, что в нас есть. Она вновь сделала маленьким наше отечество, а другие земли — снова далекими и чужими. Она лишила нас очень многого, что мы любили, и продемонстрировала нам тленность того, что нами считалось прочным.

Не стоит удивляться, что обедневшее объектами либидо с еще большей интенсивностью катектировало оставшееся, что резко усилились любовь к родине, нежность к нашим близким и гордость тем общим, что у нас есть. Но действительно ли те другие, теперь уже потерянные блага были обесценены нами из-за того, что оказались такими тленными и нестойкими? Многим из нас так кажется, но я опять-таки думаю, что это неверно. Я полагаю, что те, кто так думает и кажется готовым к длительному отказу, поскольку ценное оказалось непрочным, всего лишь печалятся о потере. Мы знаем, что печаль, какой бы болезненной она ни была, проходит спонтанно. Отказываясь от всего потерянного, она сама себя истощает, и тогда наше либидо снова освобождается, чтобы — поскольку мы еще молоды и жизнеспособны — заменить потерянные объекты по возможности такими же ценными или более ценными новыми. Надо надеяться, что с потерями этой войны дело не будет обстоять подругому. Как только печаль будет преодолена, окажется, что наша высокая оценка достояний культуры не пострадала от понимания их хрупкости. Все, что разрушила война, мы построим заново, возможно, на более прочной основе и более добротно, чем прежде.

Некоторые типы характера из психоаналитической практики

(1916)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1916 *Imago,* т. 4 (6), 317–336.
1918 *S. K. S. N.,* т. 4, 521–552. (2-е изд. 1922)
1924 *G. S.,* т. 10, 287–314.
1924 *Dichtung und Kunst,* 59–86.
1924 *Almanach 1926,* 21–26 (только часть I).
1935 *Psychoan. Pädagog.,* т. 9, 193–194 (только часть III).
1946 *G. W.,* т. 10, 364–391.

Эти три работы появились в 1916 году в последнем номере журнала «Imago». Третья, хотя и самая короткая, в которой в совершенно новом свете представлены проблемы психологии преступника, вызвала столь же большой отклик, как и другие немедицинские сочинения Фрейда.

Когда врач проводит психоаналитическое лечение нервнобольного, его интерес отнюдь не направлен в первую очередь на характер последнего. Ему гораздо больше хочется знать, что означают его симптомы, какие импульсы влечения за ними скрываются и через них удовлетворяются и через какие станции таинственный путь привел от тех желаний-влечений к этим симптомам. Однако техника, которой он должен придерживаться, вскоре заставляет врача направить свое любопытство прежде всего на другие объекты. Он замечает, что его исследованию угрожают сопротивления, оказываемые ему больным, и может отнести эти сопротивления к характеру больного. Теперь этот характер впервые притязает на его интерес.

То, что противится усилиям врача, — не всегда черты характера, в которых признается больной и которые приписываются ему его окружением. Часто оказывается, что особенности больного, которыми он, казалось, обладал лишь в умеренной степени, усиливаются до непредвиденной интенсивности, или у него проявляются установки, которые не обнаруживали себя в других отношениях жизни. Описанию и объяснению некоторых из этих вызывающих удивление черт характера будут посвящены последующие страницы.

I

ИСКЛЮЧЕНИЯ

В ходе психоаналитической работы постоянно встает задача подвигнуть больного к отказу от напрашивающегося и непосредственного получения удовольствия. Он не должен отказываться от удовольствия вообще; на это, наверное, не способен ни один человек, и даже религия свое требование отказаться от земного удовольствия вынуждена обосновывать обещанием предоставить взамен несравненно более высокую степень более ценного удовольствия в потустороннем мире. Нет, больной должен отказаться лишь от

таких удовлетворений, за которыми неминуемо следует ущерб, он только временно должен подвергнуть себя лишениям, должен лишь научиться заменять непосредственное получение удовольствия более надежным, хотя и отсроченным. Или, другими словами, он должен под руководством врача совершить *тот шаг вперед от принципа удовольствия к принципу реальности,* которым зрелый человек отличается от ребенка. В этой воспитательной работе наилучшее понимание врача едва ли играет решающую роль; более того, как правило, он не может сказать больному ничего другого помимо того, что может тому сказать его собственный разум. Но что-то знать про себя и услышать то же самое от другого — далеко не одно и то же; врач берет на себя роль этого значимого другого; он пользуется влиянием, которое один человек оказывает на другого. Или: вспомним о том, что в психоанализе принято первоначальное и коренное ставить на место производного и смягченного, и мы скажем, что врач пользуется в своей воспитательной работе тем или иным компонентом *любви*. В ходе такого дополнительного воспитания он, вероятно, лишь повторяет процесс, сделавший возможным первоначальное воспитание как таковое. Наряду с жизненной необходимостью любовь является великой воспитательницей, а незрелого человека любовь самых близких для него людей побуждает к тому, чтобы обращать внимание на требования необходимости и избегать наказаний за их нарушения.

Требуя от больного временного отказа от удовлетворения какого-либо желания, жертвы, готовности временно перенести страдания ради лучшего будущего, или всего лишь решения подчиниться общей для всех необходимости, наталкиваешься на отдельных людей, сопротивляющихся подобному требованию посредством особой мотивировки. Они говорят, что в достаточной мере страдали и терпели лишения, они претендуют на то, чтобы уберечь себя от дальнейших требований, они не желают более подчиняться неприятной необходимости, ибо являются *исключениями* и намерены оставаться такими и впредь. У одного больного такого рода это притязание усилилось до убежденности в том, что о нем печется особое провидение, которое охранит его от подобных болезненных жертв. Против внутренней убежденности, выражающейся с такой силой, аргументы врача ничего не могут поделать, да и его влияние поначалу отказывает, и он обращается к поиску источников, которыми питается это вредное предубеждение.

Тут, пожалуй, не вызывает сомнения, что каждому хочется выдавать себя за «исключение» и претендовать на привилегии перед

другими. Но именно поэтому требуется особое и не всегда обнаруживаемое обоснование, когда он и в самом деле объявляет себя исключением и соответственно себя ведет. Наверное, имеется больше одного такого обоснования; в исследованных мною случаях удалось выявить общую особенность больных в их *прежних жизненных судьбах:* их невроз возникал вслед за переживанием или страданием, затрагивавшем первые годы жизни, в котором они были неповинны и которое они могли расценивать как нанесение несправедливого ущерба их персоне. Привилегии, выводимые ими из этой несправедливости, и вытекавшая из этого неподвластность в немалой степени способствовали обострению конфликтов, впоследствии приводивших к вспышке невроза. У одной из таких пациенток обсуждаемая установка к жизни проявилась, когда ей стало известно, что болезненный органический недуг, мешавший ей в достижении своих жизненных целей, имел наследственное происхождение. Покуда она считала этот недуг случайным более поздним приобретением, она относилась к нему с терпением; после того как ей объяснили, что он является частью наследственности, с которой она появилась на свет, она взбунтовалась. Молодой человек, считавший, что его хранит особое провидение, младенцем оказался жертвой случайной инфекции, занесенной его кормилицей, и всю свою дальнейшую жизнь жил, требуя возмещения, например, пенсии по увечью, не подозревая, на чем он основывал свои требования. В его случае анализ, реконструировавший это событие по остаткам смутных воспоминаний и путем истолкования симптомов, был объективно подтвержден сообщениями членов семьи.

По вполне понятным причинам я не могу сообщать большего об этих и других историях болезни. Я не хочу также останавливаться на напрашивающейся аналогии с искажением характера после долгой болезненности детских лет и с поведением целых народов с отягощенным страданиями прошлым. И наоборот, я не откажу себе в том, чтобы сослаться на созданный величайшим поэтом образ, в характере которого притязание на исключительность столь тесно связано с моментом врожденного ущерба и им мотивировано.

Во вступительном монологе к «Ричарду III» Шекспира Глостер, будущий король, говорит:

Я, сделанный небрежно, кое-как
И в мир живых отправленный до срока
Таким уродливым, таким увечным,
Что лают псы, когда я прохожу, —
Чем я займусь в столь сладостное время,

На что досуг свой мирный буду тратить?
Стоять на солнце, любоваться тенью
Да о своем уродстве рассуждать?
Нет! ...Раз не вышел из меня любовник,
Достойный сих времен благословенных,
То надлежит мне сделаться злодеем,
Прокляв забавы наших праздных дней.
Я сплел силки: умелым толкованьем
Снов, вздорных слухов, пьяной болтовни
Я ненависть смертельную разжег
Меж братом Кларенсом и королем[1].

Возможно, при первом нашем впечатлении от этой программной речи связь с нашей темой окажется незамеченной. Кажется, что Ричард не говорит ничего другого, кроме: «Мне скучно в это праздное время, и я хочу развлечься. Но поскольку из-за моего уродства я не могу вести себя как любящий человек, я буду играть в злодея, интриговать, убивать. А что мне еще остается?» Такая фривольная мотивировка должна была бы заглушить всякий след сочувствия у зрителя, если бы за нею не скрывалось ничего более серьезного. Но тогда и пьеса в психологическом отношении была бы невозможной, ибо поэт должен уметь создать у нас тайный скрытый план симпатии к его герою, чтобы мы без внутреннего протеста испытывали восхищение его смелостью и ловкостью, а такая симпатия может основываться лишь на понимании, на чувстве возможной внутренней общности с ним.

Поэтому я думаю, что в монологе Ричарда высказано не все; он всего лишь говорит намеком и предоставляет нам самим развивать обозначенное. Но если мы сделаем это дополнение, то тогда видимость фривольности исчезает, тогда горечь и обстоятельность, с которыми Ричард изобразил свое уродство, получают причитающееся по праву, и нам становится ясным то общее, которое заставляет нас симпатизировать и злодею. В таком случае говорится: «Природа обошлась со мной очень несправедливо, отказав мне в благообразии, благодаря которому получают любовь людей. Жизнь обязана мне за это возмещением, которое я получу. Я претендую на то, чтобы быть исключением, отбросить любые сомнения, могущие сдерживать остальных. Я вправе сам поступать несправедливо, потому что несправедливо обошлись с мной», — и мы теперь чувствуем, что сами могли бы стать такими, как Ричард, более того, что в малом

[1] [Перевод М. Донского.]

масштабе таковыми уже и являемся. Ричард — гигантское преувеличение этой одной стороны, которую мы обнаруживаем и в себе. Мы полагаем, что имеем все основания возненавидеть природу и судьбу за врожденный и инфантильный ущерб; мы требуем всякого возмещения за обиды, нанесенные нашему нарцизму, нашему себялюбию в детские годы. Почему природа не подарила нам золотых кудрей Бальдера, или силы Зигфрида, или высокого чела гения, благородного профиля аристократа? Почему мы родились в мещанском жилище вместо королевского замка? Мы были бы такими же удачливыми, красивыми и знатными, как все, кому мы теперь должны завидовать из-за этого.

Но в том-то и состоит тонкое экономическое искусство поэта, что он не позволяет своим героям во всеуслышание и без остатка высказывать все тайны своей мотивировки. Этим он заставляет нас их дополнять, дает пищу для нашей духовной деятельности, отвлекает ее от критического мышления и удерживает нас в идентификации с героем. На его месте неумелый писака сознательно выразил бы все, что он хочет нам сообщить, и тогда обнаружил бы перед собой наш холодный, свободно перемещающийся интеллект, делающий углубление иллюзии невозможным.

Но мы не хотим оставлять «исключения», не подумав о том, что притязание женщин на привилегии и освобождение от столь многочисленных принуждений жизни основывается на том же фундаменте. Как мы знаем из психоаналитической практики, женщины считают себя получившими повреждение в детстве, не по своей вине на одну часть укороченными и обделенными, а ожесточение иной дочери по отношению к своей матери в конечном счете сводится к упреку в том, что та произвели ее на свет женщиной, а не мужчиной.

II

ТЕРПЯЩИЕ КРАХ ОТ УСПЕХА

Психоаналитическая практика подарила нам тезис: люди невротически заболевают вследствие *фрустрации*. Имеется в виду фрустрация удовлетворения их либидинозных желаний, и, чтобы понять этот тезис, необходим долгий окольный путь. Ибо для возникновения невроза требуется конфликт между либидинозными желаниями человека и той частью его существа, называемой нами Я, которое является выражением его влечений к самосохранению и включает в себя его идеальные представления о своей собственной сущности. Такой патогенный конфликт возникает только тогда, когда либидо хочет встать на пути и обратиться к целям, которые давно были преодолены и отвергнуты Я, которые, стало быть, оно запретило и на все остальное будущее, а либидо делает это только тогда, когда лишено возможности отвечающего Я идеального удовлетворения. Тем самым лишение, фрустрация реального удовлетворения, становится первым условием возникновения невроза, хотя и далеко не единственным.

Тем более должно удивлять, более того, приводить в замешательство, когда в качестве врача узнаешь, что люди иногда заболевают как раз тогда, когда их глубоко мотивированное и долго вынашиваемое желание исполнилось. В таком случае это выглядит так, как будто они не смогли вынести своего счастья, ибо в причинной взаимосвязи между успехом и заболеванием нельзя усомниться. Так, мне довелось познакомиться с судьбой одной женщины, которую я хочу описать в качестве образца таких трагических перемен.

Будучи хорошего происхождения и благовоспитанной, она еще совсем юной девушкой не смогла обуздать своего жизнелюбия, покинула родительский дом и, пускаясь в авантюры, моталась по свету, пока не познакомилась с одним художником, сумевшим оценить ее женскую привлекательность и догадаться также о тонких задатках у скомпрометировавшей себя девушки. Он взял ее к себе в дом и обрел в ней верную спутницу жизни, которой для полного счастья, по-видимому, недоставало лишь гражданской реабилитации. После многолетней совместной жизни он добился того, что его семья подружилась с нею, и теперь был готов сделать ее своей женой перед законом. В этот момент она начала сдавать. Она запустила дом, полноправной хозяйкой которого теперь должна была стать, считала, что ее преследуют родственники, желавшие взять ее в се-

мью, докучала мужу бессмысленной ревностью по поводу любого общения, мешала ему в его творческой работе и вскоре оказалась во власти неизлечимого душевного заболевания.

В другой раз мне довелось наблюдать в высшей степени респектабельного человека, который, сам будучи академическим преподавателем, многие годы вынашивал понятное желание стать преемником своего учителя, который его самого ввел в науку. Когда после отставки того пожилого ученого коллеги ему сообщили, что не кто иной как он избран его преемником, он начал проявлять боязливость, стал преуменьшать свои заслуги, объявил себя недостойным занять предназначенную ему должность и впал в меланхолию, на ближайшие годы исключившую для него всякую деятельность.

Сколь бы различными ни были в остальном эти два случая, они все же совпадают в одном: заболевание наступает вслед за исполнением желания и уничтожает удовольствие от него.

Противоречие между такими наблюдениями и тезисом, что человек заболевает от фрустрации, не является неразрешимым. Его устраняет разграничение *внешней* и *внутренней* фрустрации. Если в реальности отпал объект, на котором может найти свое удовлетворение либидо, то это является внешней фрустрацией. Сама по себе она действия не оказывает и не является патогенной, пока к ней не присоединяется внутренняя фрустрация. Она должна исходить из Я и оспаривать у либидо другие объекты, которыми ей хотелось бы теперь овладеть. Только тогда возникает конфликт и возможность невротического заболевания, то есть замещающего удовлетворения окольным путем через вытесненное бессознательное. Стало быть, внутренняя фрустрация принимается в расчет во всех случаях, разве что она вступает в действие не раньше, чем внешняя реальная фрустрация подготовит ситуацию. В исключительных случаях, когда люди заболевают от успеха, внутренняя фрустрация действовала сама по себе, более того, она проявилась только после того, как внешняя фрустрация уступила место исполнению желания. В этом на первый взгляд имеется нечто необычное, но при ближайшем рассмотрении мы все же понимаем, что ничего необычного в этом нет, что Я с терпением относится к желанию как безобидному, пока оно ведет существование в виде фантазии и, кажется, далеко от исполнения, но оно резко защищается от него, как только желание приближается к исполнению и грозит стать реальностью. Отличие от хорошо известных ситуаций образования невроза заключается только в том, что внутреннее усиление либидинозного катексиса делает фантазию, которой до сих пор пренебрегали и к которой относи-

лись с терпением, опасным противником, тогда как в наших случаях сигнал к началу конфликта дает реальная внешняя перемена.

Аналитическая работа легко нам показывает, что дело здесь в *силах совести,* запрещающих человеку извлекать из благоприятного реального изменения долгожданную выгоду. Однако выяснить сущность и происхождение этих осуждающих и наказывающих тенденций, зачастую удивляющих нас своим существованием там, где мы их не ожидали встретить, — задача отнюдь не простая. То, что мы об этом знаем или что предполагаем, я по известным причинам хочу обсудить не на материале врачебного наблюдения, а на примере персонажей, созданных великими поэтами благодаря их богатому знанию души.

Особой, терпящей крах после достигнутого успеха, к которому она стремилась с непоколебимой энергией, является леди Макбет Шекспира. До этого в ней нет никаких колебаний и никаких признаков внутренней борьбы, никакого другого стремления, кроме помыслов одолеть своего честолюбивого и все же мягкосердечного мужа. Ради преступного замысла совершить убийство она готова пожертвовать даже своей женственностью, не раздумывая о том, какая важная роль должна этой женственности выпасть, когда дело затем дойдет до утверждения ее честолюбивой цели, достигнутой благодаря преступлению.

(Акт I, сцена 5)

В меня вселитесь, бесы, духи тьмы!
Пусть женщина умрет во мне. Пусть буду
Я лютою жестокостью полна.
...Сюда, ко мне,
Невидимые гении убийства,
И вместо молока мне желчью грудь
Наполните[1].

(Акт I, сцена 7)

Кормила я и знаю, что за счастье
Держать в руках сосущее дитя.
Но если б я дала такое слово,
Как ты, — клянусь, я вырвала б сосок
Из мягких десен и нашла бы силы
Я, мать, ребенку череп размозжить!

Один-единственный слабый импульс внутреннего сопротивления охватывает ее перед действием:

---

[1] [Здесь и далее цитаты из «Макбета» приводятся в переводе Б. Пастернака.]

(Акт II, сцена 2)

Когда б так не был схож Дункан во сне
С моим отцом, я сладила сама бы.

Теперь, когда благодаря убийству Дункана она стала королевой, мельком проносится нечто вроде разочарования, пресыщения. Мы не знаем, откуда оно.

(Акт III, сцена 2)

Конца нет жертвам, и они не впрок!
Чем больше их, тем более тревог.
Завидней жертвою убийства пасть,
Чем покупать убийством жизнь и власть.

И все же она выдерживает. В следующей за этими словами сцене пира она одна сохраняет присутствие духа, прикрывает замешательство своего мужа, находит предлог отпустить гостей. А затем она от нас исчезает. Мы снова видим ее (в первой сцене пятого акта) как сомнамбулу, зафиксировавшейся на впечатлениях той ночи убийства. Она, как и тогда, призывает своего супруга быть мужественным:

Фу, фу, солдат, а какой трус! Кого бояться?
После того как это будет сделано,
Кто осмелится нас спрашивать?

Она слышит стук в ворота, напугавший ее мужа после злодеяния. Но вместе с тем она пытается «сделать не совершившимся злодейство, которому не совершившимся уже не стать». Она моет руки, запятнанные кровью и пахнущие кровью, и сознает тщетность этих усилий. Похоже, ею овладело раскаяние, ею, которая, казалось, угрызений совести не испытывает. Когда она умирает, Макбет, ставший между тем таким же безжалостным, какой она выглядела вначале, находит для нее лишь краткую эпитафию:

(Акт V, сцена 5)

Не догадалась умереть попозже,
Когда б я был свободней, чем сейчас!

И тут спрашиваешь себя, что надломило этот характер, который, казалось, был вылит из самого твердого металла? Только ли разочарование, другой лик совершенного преступления[1], должны ли мы за-

[1] [Намек на «Мессинскую невесту» Шиллера (акт IV, сцена 5):
Одно лицо имеет он, когда не совершен,
Совсем другое — когда поступок сделан.

ключить, что также и в леди Макбет первоначально кроткая и по-женски мягкая душевная жизнь достигла концентрации и высокого напряжения, которые невозможно было долго терпеть, или мы должны исследовать признаки, которые сделают этот крах для нас по-человечески более понятным благодаря более глубокой мотивировке?

Я считаю невозможным прийти здесь к решению. «Макбет» Шекспира — пьеса, написанная по случаю вступления на престол прежнего короля Шотландии Джеймса. Сюжет был задан и одновременно обрабатывался другими авторами, работу которых Шекспир, вероятно, как это было принято, использовал. Он сделал удивительные намеки на нынешнюю ситуацию. «Девственная» Елизавета, о которой ходила молва, что она не способна родить ребенка, которая когда-то при известии о рождении Джеймса в болезненном возгласе назвала себя «сухим стволом»[1], именно из-за своей бездетности была вынуждена допустить, чтобы ее преемником стал шотландский король. Но он был сыном той Марии, которую она, хотя и против своей воли, распорядилась казнить и которая, несмотря на все омрачение отношений политическими соображениями, все же смогла назваться ее кровной родственницей и ее гостьей.

Вступление на престол Якова I было своего рода демонстрацией проклятия бесплодия и благословения будущего поколения. И именно на этом противопоставлении основано развитие в шекспировском «Макбете». Парки обещали ему, что он сам станет королем, а Банко — что его дети унаследуют корону. Макбет возмущается этим приговором судьбы, он не довольствуется удовлетворением собственного честолюбия, он хочет быть основателем династии и убивал он не для выгоды чужаков. Этот пункт упускают из виду, когда в шекспировской пьесе усматривают лишь трагедию честолюбия. Понятно, раз Макбет сам не может жить вечно, то для него имеется лишь один путь — лишить силы ту часть пророчества, которая ему неприятна, а именно самому завести детей, которые смогут ему наследовать. По-видимому, он и ждет их от своей крепкой жены:

(Акт I, сцена 7)

Рожай мне только сыновей. Твой дух
Так создан, чтобы жизнь давать мужчинам!

---

[1] Ср.: «Макбет» (акт II, сцена 1):

На моей главе она лежит бесполезным златом,
Бесплодный скипетр венчает сам себя,
Чтоб выпасть далее в чужие руки,
Поскольку никогда мне не наследует мой сын.

И точно так же ясно, что если он обманется в этом ожидании, то тогда должен будет подчиниться судьбе или его действия утратят цель и смысл и превратятся в слепое бешенство обреченного на гибель человека, который перед этим хочет уничтожить все, что пока еще ему доступно. Мы видим, что Макбет проходит это развитие, и на пике трагедии мы встречаем то потрясающее, столь часто уже признаваемое многозначительным восклицание, которое, возможно, содержит ключ к его превращению, восклицание Макдуфа:

(Акт IV, сцена 3)

Но Макбет бездетен.

Это, разумеется, означает: лишь потому, что сам он бездетен, он мог убить моих детей, но это может содержать в себе и нечто большее, и прежде всего могло бы раскрыть самый глубокий мотив, который касается как Макбета, заставляя переступить его через свою натуру, так и характера твердой жены в его одном-единственном слабом месте. Но если взглянуть с высшей точки, которую обозначают эти слова Макдуфа, то можно увидеть, что вся пьеса пронизана отношениями отца и детей. Убийство доброго Дункана мало чем отличается от отцеубийства; в случае Банко Макбет убил отца, тогда как сын от него ускользает; у Макдуфа он убивает детей, потому что отец от него бежал. В сцене заклинания парки являют ему окровавленного и увенчанного короной ребенка; голова в боевом уборе до этого — наверное, сам Макбет. На заднем же плане возвышается мрачная фигура мстителя Макдуфа, который сам представляет собой исключение из законов поколения, поскольку он не был рожден своей матерью, а был вырезан из ее утробы.

Было бы вполне в духе построенной на талионе поэтической справедливости, если бы бездетность Макбета и бесплодие его леди были наказанием за их преступления против святости поколения, если бы Макбет не мог стать отцом, поскольку он отнял детей у отца и отца — у детей, и если бы леди Макбет лишилась женственности, к чему она призывала духов смерти. Я думаю, что заболевание леди, превращение ее необузданной смелости в раскаяние, сразу можно было бы понять как реакцию на ее бездетность, из-за которой она убеждается в своем бессилии перед законами природы и вместе с тем предостерегается, что своим преступлением по собственной вине лишилась лучшей части своей прибыли.

В хронике Голиншеда (1577), из которой Шекспир черпал материал «Макбета», о леди имеется лишь одно-единственное упоминание как о честолюбивой даме, подстрекавшей своего мужа к убийству, чтобы самой стать королевой. О ее дальнейшей судьбе и развитии ее характера не говорится. И наоборот, похоже на то, что превращение в характере Макбета в кровавого изверга объясняется примерно так же, как мы только что это пытались сделать. Ибо у Голиншеда между убийством Дункана, в результате которого Макбет становится королем, и последующими его злодеяниями проходит *десять лет,* за которые он показывает себя строгим, но справедливым владыкой. И лишь по прошествии этого времени под влиянием мучительного опасения, что пророчество в отношении Банко может исполниться точно так же, как пророчество, касающееся его собственной судьбы, у него происходит изменение. Лишь после этого он велит убить Банко и, как у Шекспира, переходит от одного преступления к другому. Также и у Голиншеда четко не говорится, что именно его бездетность заставляет стать его на этот путь, но остается время и место для этого напрашивающегося объяснения. Иначе у Шекспира. В трагедии события проносятся перед нами с захватывающей дух стремительностью, так что, по сообщениям персонажей в пьесе, продолжительность хода событий в ней составляет примерно *одну неделю*[1]. Этим ускорением все наши конструкции о причине переворота в характере Макбета и его леди лишаются почвы. Отсутствует время, за которое постоянное разочарование в надежде иметь детей могло бы вымотать женщину, а мужа ввергнуть в упрямое неистовство, и сохраняется противоречие, что столь многие тонкие взаимосвязи в пьесе и между нею и поводом к ее написанию стремятся соединиться в мотиве бездетности, тогда как временная экономия трагедии категорически отвергает развитие трагедии из других, а не самых интимных мотивов.

Но что это за мотивы, которые за столь короткое время из робкого честолюбца делают безудержного тирана, а из твердой, как сталь, подстрекательницы — сокрушенную раскаянием больную, этого, на мой взгляд, разгадать нельзя. Я думаю, что мы должны отказаться от того, чтобы попытаться проникнуть в трехслойную темноту, которую образовали плохая сохранность текста, неизвестное намерение поэта и тайный смысл сказания. Мне не

[1] Darmstetter (1881, LXXV).

хочется также допускать того, чтобы кто-нибудь возразил, что перед лицом грандиозного воздействия, оказываемого трагедией на зрителя, такие исследования праздные. Хотя поэт и может захватить нас своим искусством во время представления и при этом парализовать наше мышление, но он не может воспрепятствовать нам впоследствии понять это воздействие, исходя из его психологического механизма. Также и замечание, что поэт волен любым образом сократить естественную временную последовательность демонстрируемых им событий, если, жертвуя вульгарным правдоподобием, способен достичь усиления драматического эффекта, кажется мне здесь неуместным. Ибо подобную жертву можно все-таки оправдать только там, где это нарушает только правдоподобие[1], но не там, где это устраняет причинную связь, а драматическому воздействию вряд ли был бы нанесен ущерб, если бы временное течение оставалось неопределенным, а не оказалось бы суженным недвусмысленными высказываниями до нескольких дней.

Оставить нерешенной такую проблему, как проблема «Макбета», настолько трудно, что я отважусь еще на попытку добавить замечание, указывающее новый выход. Недавно в одном исследовании, посвященном Шекспиру[2], Людвиг Йекельс, по его мнению, разгадал часть техники драматурга, относящейся также и к «Макбету». Он полагает, что Шекспир часто разделяет персонаж на двух лиц, каждое из которых затем кажется не совсем понятным, пока он снова не объединяет их в единое целое. Так могло быть также с леди и Макбетом, и тогда, разумеется, ни к чему нельзя прийти, если понимать ее как самостоятельную персону и исследовать мотивацию ее превращения, не принимая в расчет Макбета, который ее дополняет. Я не последую дальше по этому следу, но хочу все-таки указать на то, что столь необычным образом подкрепляет это воззрение: зародыши страха, в ночь убийства проступающие у Макбета, затем развиваются не у него, а у леди[3]. Именно у него перед злодеянием возникла галлюцинация кинжала, но имен-

[1] Как в сватовстве Ричарда III за Анну у смертного одра убитого им короля.

[2] [По-видимому, оно не было опубликовано. В более поздней работе о «Макбете» (1917) Йекельс хотя и цитирует вышеупомянутый абзац, но эту теорию все же не упоминает. Затем в еще более поздней работе, «О психологии комедии» (1926), Йекельс еще раз возвращается к этой теме, но опять-таки затрагивает ее только вкратце.]

[3] Ср. Darmstetter, там же.

но она впоследствии становится жертвой психического заболевания; после убийства он слышал в доме крик: «Не надо больше спать! Рукой Макбета зарезан сон!» — и, стало быть, именно Макбет должен потерять сон, но мы ничего не слышим о том, что король Макбет больше не спит, тогда как видим, что королева встает во сне и, бродя, как лунатик, выдает свою вину; он стоял беспомощный с окровавленными руками и причитал, что никакие потоки бога морей не отмоют его руки; тогда она его утешала: «Немного воды, и преступление будет смыто», — но затем именно она четверть часа моет руки и не может устранить пятна крови. «Никакие ароматы Аравии не отобьют этого запаха у этой маленькой ручки!» (акт V, сцена 1). Таким образом, с нею сбывается то, чего боялся он в своем страхе совести; ею после злодейства овладевает раскаяние, им — упрямство, вместе они исчерпывают возможности реакции на преступление, подобно двум находящимся не в ладу частям одной-единственной психической индивидуальности и, может быть, двум слепкам одного-единственного образца.

Если на примере образа леди Макбет мы не смогли ответить на вопрос, почему после успеха она обессиливает, становясь больной, то, может быть, нам замаячит лучшая перспектива, если мы обратимся к творению другого великого драматурга, который предпочитает прослеживать задачу психологического отчета с неукоснительной строгостью.

Ребекка Гамвик, дочь повивальной бабки, воспитывалась ее приемным отцом доктором Вестом в духе вольнодумства и презрения к тем путам, которые основанная на религиозной вере нравственность хотела бы наложить на жизненные желания. После смерти доктора ее принимают в Росмерсхольм, имение одного старинного рода, члены которого не знают смеха и пожертвовали радостью ради непреклонного исполнения долга. В Росмерсхольме обитают пастор Йуханнес Росмер и его болезненная, бездетная супруга Беата. Охваченная «необузданной, непреодолимой страстью» к этому благородному человеку Ребекка решается устранить жену, стоящую на ее пути, и при этом использует свою «смелую, свободную», ни с чем не считающуюся волю. Она подкладывает ей врачебную книгу, в которой воспитание детей выставляется целью брака, так что бедняжка начинает сомневаться в правомерности своего брака, она дает ей понять, что Росмер, литературные интересы и мысли которого разделяет, намерен порвать со старой верой и принять сторону просвещения, и, таким образом поколе-

бав веру жены в нравственную надежность своего мужа, в конце концов намекает на то, что сама она, Ребекка, вскоре покинет дом, чтобы скрыть последствия непозволительного общения с Росмером. Преступный план удается. Бедная женщина, слывшая меланхоличной и невменяемой, бросается в воду с мельничной плотины, испытывая чувство собственной ничтожности и чтобы не мешать счастью любимого мужа.

С тех пор теперь Ребекка и Росмер живут одни в Росмерсхольме в отношениях, которые он хочет считать чисто духовной и идеальной дружбой. Но когда на эти отношения извне упала первая тень пересудов и вместе с тем у Росмера стали пробуждаться мучительные сомнения, по каким мотивам пошла на смерть его жена, он просит Ребекку стать его второй женой, чтобы суметь противопоставить печальному прошлому новую живую действительность. (Акт II.) При этом предложении она какое-то мгновение торжествует, но уже в следующее заявляет, что это невозможно, а когда он продолжает настаивать, говорит, что «уйдет туда же, куда ушла Беата». Росмер принимает отказ, ничего не понимая; но еще непонятней этот отказ для нас, хотя нам больше известно о поведении и намерениях Ребекки. Мы не можем лишь сомневаться в том, что ее «нет» надо принимать всерьез.

Как могло случиться, что авантюристка со смелой, свободной волей, не считаясь ни с чем, проложившая путь к осуществлению своих желаний, не хочет теперь, как ей предлагают, пожинать плоды успеха? В четвертом акте она сама дает объяснение: «Да, видишь, — вот в этом-то весь и ужас: теперь, когда жизнь подносит мне полную чашу счастья... я стала такой, что мое собственное прошлое становится мне поперек дороги...»[1] Стало быть, тем временем она стала другой, ее совесть пробудилась, у нее появилось сознание вины, которое не дает ей удовлетворения.

И что же пробудило ее совесть? Послушаем ее саму, а затем поразмыслим, можем ли мы ей полностью доверять: «Это родовое росмеровское мировоззрение или, во всяком случае, твое мировоззрение заразило мою волю... И заставило ее захиреть. Поработило ее законами, о которых я прежде и знать не хотела... Общение с тобой облагородило мою душу...»

Это влияние, надо добавить, дало себя знать лишь после того, как ей удалось пожить одной вместе с Росмером: «В тишине...

[1] [Здесь и далее перевод А. и П. Ганзен.]

в уединении... когда ты стал безраздельно отдавать мне все свои мысли, делиться со мной каждым настроением своей мягкой, нежной души, — во мне совершился крупный перелом».

Незадолго до этого она жаловалась на другую сторону такой перемены: «...Росмерсхольм отнял у меня всякую силу. Здесь были подрезаны крылья моей смелой воли. Здесь ее искалечили. Прошло для меня то время, когда я могла дерзать на что бы то ни было. Я лишилась способности действовать, Росмер».

Это объяснение Ребекка дает после того, как добровольным признанием перед Росмером и ректором Кроллом, братом устраненной ею женщины, разоблачила себя как преступницу. Ибсен небольшими деталями с мастерской точностью показал, что эта Ребекка не лжет, но и отнюдь не является полностью искренней. Подобно тому, как вопреки всей свободе от предрассудков она убавила свой возраст на один год, точно так же и ее признание перед обоими мужчинами не является полным и под напором Кролла дополняется в некоторых важных пунктах. Также и у нас сохраняется право предположить, что объяснением своего отказа она выдает одно, просто чтобы умолчать о другом.

Конечно, у нас нет причины не доверять ее словам, что атмосфера Росмерсхольма, ее общение с благородным Росмером оказали на нее облагораживающее и парализующее воздействие. Этим она высказывает то, о чем знает и что ощутила. Но это не обязательно все, что в ней произошло; не обязательно также, чтобы она могла давать себе обо всем отчет. Влияние Росмера могло также служить лишь ширмой, за которой скрывается другое воздействие, и на это другое направление указывает одна примечательная деталь.

Уже после ее признания, в последнем разговоре, которым заканчивается пьеса, Росмер просит ее еще раз стать его женой. Он прощает ей преступление, которое она совершила из любви к нему. И тут она в ответ не говорит того, что должна была сказать: что никакое прощение не может избавить ее от чувства вины, приобретенного ею из-за коварного обмана бедной Беаты, а отягощает себя другим упреком, который в устах вольнодумки должен показаться нам странным, во всяком случае не заслуживающим того места, которое отводит ему Ребекка: «Милый... никогда больше не заговаривай об этом. Это невозможно!.. Потому что... — да надо тебе узнать и это, Росмер, — потому что... у меня есть прошлое». Она, конечно, хочет намекнуть на то, что имела сексуальные отношения с другим мужчиной, и заметим себе, что эти отношения в то время, когда

она была свободной и ни перед кем не ответственной, кажутся ей более серьезным препятствием для соединения с Росмером, чем ее действительно преступное поведение по отношению к его жене.

Росмер отказывается слышать об этом прошлом. Мы можем его разгадать, хотя все, что на него указывает, в пьесе остается, так сказать, негласным и должно выводиться из намеков. Правда, из намеков, которые вставлены с таким искусством, что неверное их понимание становится невозможным.

Между первым отказом Ребекки и ее признанием происходит нечто такое, что имеет решающее значение для ее будущей судьбы. Ее посещает ректор Кролл, чтобы унизить сообщением: он знает, что она — незаконнорожденный ребенок, дочь того самого доктора Веста, который удочерил ее после смерти матери. Ненависть обострила его чутье, но он не думает, что сказал этим что-то новое. «Право же, я думал, что вы и так все это знали. Иначе было бы очень странно, что вы позволили доктору Весту удочерить вас... И вот он берет вас к себе, как только мать ваша умирает. Обходится с вами сурово. И все-таки вы остаетесь у него. Вы знаете, что он не оставит вам ни гроша. Вам и достался от него всего-навсего ящик с книгами. И все-таки вы терпеливо переносите все. Жалеете его, ухаживаете за ним до конца... Все, что вы делали для доктора, я отношу на счет невольного дочернего чувства. В остальном же вашем поведении я усматриваю отпечаток вашего происхождения».

Но Кролл заблуждался. Ребекка ничего не знала о том, что является дочерью доктора Веста. Когда Кролл начал с туманных намеков на ее прошлое, она, должно быть, предполагала, что он имеет в виду нечто иное. Поняв, на что он ссылается, она какое-то время еще может сохранять самообладание, ибо считает, что ее враг положил в основу своих вычислений тот возраст, который она неправильно ему указала при более раннем визите. Но Кролл победоносно опровергает это возражение: «Пусть так. Но расчет мой все-таки может оказаться верным. Доктор Вест приезжал туда на короткое время за год до своего назначения», — и после этого нового сообщения она теряет всякую выдержку. «Это неправда». Она ходит взад и вперед и ломает в отчаянии руки. «Быть не может. Вы просто хотите мне это внушить. Это неправда! Никогда в жизни не может быть правдой! Не может быть! Никогда в жизни!» Ее волнение столь велико, что Кролл не в состоянии объяснить его своим сообщением.

«Кролл: Но, любезнейшая фрекен Вест... ради бога... почему вы так горячитесь? Вы прямо пугаете меня! Что мне думать, предполагать...

Ребекка: Ничего. Ничего вам ни думать, ни предполагать.

Кролл: Ну, так объясните же мне, почему вы в самом деле принимаете это дело... одну эту возможность так близко к сердцу?

Ребекка (овладев собой): Очень просто, ректор Кролл. Какая же мне охота слыть незаконнорожденной?»

Загадка поведения Ребекки допускает только одно решение. Сообщение, что доктор Вест мог быть ее отцом, — самый тяжелый удар, который мог ее поразить, ибо она была не только приемной дочерью, но и любовницей этого человека. Когда Кролл завел свои речи, она полагала, что он хочет намекнуть на эти отношения, которые, вероятно, она бы признала, сославшись на свою свободу. Но ректор был далек от этого; он ничего не знал о любовных отношениях с доктором Вестом, она же ничего не знала о его отцовстве. Ничего иного, кроме этих любовных отношений, она и *не могла* иметь в виду, когда при последнем отказе Росмеру приводит в оправдание то, что у нее есть прошлое, делающее ее недостойной стать его женой. Наверное, и Росмеру, если бы он захотел, она сообщила бы лишь половину своей тайны, а о более тяжелой ее части умолчала бы.

Но теперь, разумеется, мы понимаем, что это прошлое кажется ей более серьезным препятствием для заключения брака, чем более серьезное препятствие — преступление.

Узнав, что была любовницей своего собственного отца, она оказывается во власти своего проявившегося теперь с необычайной силой чувства вины, она делает признание Росмеру и Кроллу, которым клеймит себя как убийцу, окончательно отказывается от счастья, к которому проложила себе пусть преступлением, и готовится к отъезду. Но истинный мотив сознания своей виновности, заставляющий ее потерпеть крах от успеха, остается скрытым. Мы увидели, что это нечто совершенно иное, нежели атмосфера Росмерсхольма и облагораживающее влияние Росмера.

Тот, кто проследовал за нами так далеко, не преминет теперь выдвинуть возражение, способное оправдать затем некоторые сомнения. Ведь первый отказ Росмеру со стороны Ребекки последовал до второго визита Кролла, то есть до раскрытия им ее незаконного рождения, и в то время, когда — если мы правильно поняли писателя — о своем инцесте она пока не знает. И все же этот отказ энергичен и сделан всерьез. Стало быть, сознание вины, побуждаю-

щее ее отказаться от выгоды от своих поступков, дает знать о себе еще до того, как ей стало известно о главном своем преступлении, и если это мы признаем, то инцест как источник чувства вины можно, пожалуй, вообще тогда исключить.

До сих пор мы рассматривали Ребекку Вест так, как если бы она была живым человеком, а не творением фантазии писателя Ибсена, направлявшейся самым критичным умом. Мы вправе попытаться придерживаться этой же точки зрения, опровергая данное возражение. Возражение справедливо: часть совести пробудилось у Ребекки еще до ее знания об инцесте. Ничто не мешает сделать ответственным за эту перемену влияние, которое Ребекка сама признает и на которое она сетует. Но этим мы не освобождаемся от признания второго мотива. Поведение Ребекки при сообщении ректора, ее непосредственно за этим последовавшая реакция в виде признания не оставляют никакого сомнения в том, что только теперь вступает в действие более сильный, решающий мотив отказа. Мы имеем дело со случаем множественной мотивации, когда вслед за более поверхностным мотивом обнаруживается более глубокий. Требования поэтической экономии заставляют изобразить случай именно так, ибо этот более глубокий мотив не должен обсуждаться вслух, ему надлежит оставаться скрытым, лишенным удобного восприятия театральным зрителем или читателем, ибо в противном случае у него возникло бы сильнейшее сопротивление, основанное на самых неприятных чувствах, которое могло бы поставить под вопрос воздействие пьесы.

Но мы с полным правом можем ожидать, что выдвинутый вперед мотив будет внутренне связан с мотивом, который его скрывает, и окажется ослаблением и производной последнего. И если мы вправе доверять писателю в том, что его сознательная поэтическая комбинация последовательно произошла из бессознательных предпосылок, то можем также попытаться показать, что это требование им исполнено. Сознание вины у Ребекки проистекает из источника упрека в инцесте еще до того, как ректор с аналитической строгостью донес его до ее сознания. Если мы в деталях и с дополнениями реконструируем ее прошлое, обозначенное писателем, то скажем, что она не могла не догадываться об интимных отношениях между ее матерью и доктором Вестом. То, что она стала наследницей матери у этого мужчины, должно было произвести на нее немалое впечатление, и она находилась во власти эдипова комплекса, даже если не знала, что в ее случае эта общераспространенная фантазия

стала реальностью. Когда она приехала в Росмерсхольм, внутренняя сила того первого переживания побудила ее к тому, чтобы энергичными действиями создать ту же самую ситуацию, которая в первый раз возникла без ее содействия, — устранить жену и мать, чтобы занять ее место у мужа и отца. С убедительной проникновенностью она изображает, как вопреки своей воле была вынуждена шаг за шагом добиваться устранения Беаты.

«Да неужели вы думаете, что я тут рассуждала, действовала хладнокровно! Тогда я ведь была не такою, как теперь вот, когда стою тут и рассказываю об этом. И кроме того, в человеке всегда действуют как бы две воли, я полагаю. Я хотела устранить Беату. Так или иначе. Но я никогда не думала, что дело все-таки дойдет до этого. При каждом новом шаге, на который я отваживалась, мне слышался внутри меня голос: ни шагу дальше! ни единого шага!.. И все-таки я не могла остановиться. Так и тянуло рискнуть еще чуть-чуть... еще немножко. Еще и еще... И наконец свершилось... Вот каким образом происходят подобные вещи».

Это не приукрашивание, а правдивый отчет. Все, что произошло с нею в Росмерсхольме, влюбленность в Росмера и враждебность к его жене, уже было результатом эдипова комплекса, вынужденным копированием ее отношения к своей матери и к доктору Весту.

И поэтому чувство вины, которое в первый раз заставляет ее отвергнуть предложение Росмера, в сущности не отличается от того более сильного чувства, которое заставляет ее признаться после сообщения Кролла. Но подобно тому, как под влиянием доктора Веста она стала вольнодумкой, презирающей религиозную мораль, точно так же благодаря новой любви к Росмеру она превратилась в совестливого и благородного человека. Именно так она понимала то, что происходило с нею внутри, и поэтому могла с полным правом охарактеризовать влияние Росмера как ставший доступным ей мотив ее перемены.

Психоаналитически работающий врач знает, как часто или как регулярно девушка, попадающая в дом в качестве служанки, компаньонки, воспитательницы, сознательно или бессознательно погружается в сон наяву, содержание которого заимствовано из эдипова комплекса, что хозяйка дома каким-то образом отпадет, а хозяин вместо нее возьмет ее в жены. «Росмерсхольм» — наилучшее художественное произведение того жанра, в котором разрабатывается эта повседневная фантазия девушек. Оно становится трагическим произведением вследствие той добавки, что сну наяву героини в ее

предыстории предшествовала полностью ему отвечающая действительность[1].

После длительной остановки на поэтическом творчестве вернемся теперь к врачебному опыту. Но лишь для того, чтобы в нескольких словах установить полное соответствие между ними. Психоаналитическая работа показывает, что силы совести, вынуждающие заболеть от успеха, а не, как это обычно бывает, от неудачи, самым тесным образом связаны с эдиповым комплексом, с отношением к отцу и матери, как, может быть, и сознание нами вины вообще[2].

---

[1] Доказательство наличия в «Росмерсхольме» темы инцеста было уже приведено теми же самыми средствами в чрезвычайно содержательной книге О. Ранка «Мотив инцеста в поэзии и саге» (1912).

[2] [Спустя почти двадцать лет в открытом письме к Ромену Роллану, в котором он описывает свое первое посещение акрополя в Афинах (1936*e*), Фрейд сравнил чувство «слишком хорошо, чтобы быть правдой» с ситуацией, проанализированной в настоящей работе. См. *Studienausgabe,* т. 4, с. 287–288.]

III

ПРЕСТУПНИКИ ИЗ СОЗНАНИЯ ВИНЫ

В сообщениях о своей юности, особенно о предпубертатном возрасте, люди, впоследствии становившиеся очень порядочными, часто рассказывали мне о непозволительных действиях, в которых они тогда были повинны, о кражах, подлогах и даже поджогах. Я имел обыкновение отделываться от таких сведений информацией, что слабость моральных торможений в этом возрасте жизни известна, и не пытался включить их в более значимую взаимосвязь. Но в конце концов из-за ярких и более благоприятных случаев, при которых совершались такие проступки в период, когда больные проходили лечение у меня и где речь шла о лицах, вышедших из того юного возраста, я был вынужден более основательно изучать подобные происшествия. Аналитическая работа принесла тогда удивительный результат, что такие поступки совершались прежде всего потому, что они запретны, а с их совершением было связано душевное облегчение для виновника. Он страдал от давящего сознания вины неизвестного происхождения, а после того как совершал проступок, давление уменьшалось. Во всяком случае сознание вины каким-то образом улаживалось.

Как бы парадоксально это ни звучало, я вынужден утверждать, что сознание вины существовало раньше, чем был совершен проступок, что оно не проистекало из него, а наоборот, проступок проистекал из сознания вины. Этих лиц с полным правом можно было охарактеризовать как преступников из сознания вины. Разумеется, существование заранее чувства вины можно было доказать целым рядом других высказываний и воздействий.

Но констатация курьеза целью научной работы не является. Нужно ответить на два других вопроса: откуда берется смутное чувство вины до поступка и имеется ли вероятность того, что такого рода причина в большей мере причастна к преступлениям людей?

Прослеживание первого вопроса сулило получить информацию об источнике человеческого чувства вины вообще. Закономерный результат аналитической работы гласил, что это смутное чувство вины происходит из эдипова комплекса, является реакцией на два великих преступных намерения — убить отца и вступить в сексуальные сношения с матерью. В сравнении с ними преступления, совершавшиеся для фиксации чувства вины, ра-

зумеется, были облегчением для тех, кто страдал. Здесь нужно вспомнить о том, что отцеубийство и инцест с матерью — два великих преступления людей, единственные, за которые как таковые преследуют и к которым испытывают отвращение в примитивных обществах. Также о том, как близко благодаря другим исследованиям мы подошли к гипотезе, что человечество приобрело свою совесть, выступающую теперь в качестве унаследованной душевной силы, от *эдипова комплекса*.

Ответ на второй вопрос выходит за рамки психоаналитической работы. У детей можно беспрепятственно наблюдать, что они становятся «плохими», чтобы спровоцировать наказание, а после наказания спокойны и удовлетворены. Более позднее аналитическое исследование часто наводит на след чувства вины, заставляющее их искать наказания. Из числа взрослых преступников нужно вычесть, пожалуй, всех тех, кто совершает преступление без чувства вины, кто либо не развил моральных торможений, либо свое поведение оправдывает справедливой борьбой с обществом. Но у большинства других преступников, для которых, собственно, и созданы штрафные санкции, можно было бы вполне считаться с такой мотивацией преступления, прояснить иные темные моменты в психологии преступника и дать наказанию новое психологическое обоснование.

Кроме того, один друг обратил мое внимание на то, что «преступник из чувства вины» был известен также и Ницше. Существование заранее чувства вины и использование поступка для его рационализации просвечиваются из речей[1] Заратустры «О бледном преступнике». Предоставим будущему исследованию решить, сколь многих преступников можно причислить к этим «бледным».

---

[1] [В изданиях до 1924 года: «темных речей». — Уже при изложении случая «маленького Ганса» (1909*b*), *Studienausgabe,* т. 8, с. 41, а затем случая «Волкова» (1918*b*), там же, с. 147, прослеживается мысль, что чувства вины могут быть мотивом для злодеяния. Хотя последняя работа была опубликована позднее, чем данное эссе, большей частью она все же была написана годом раньше.]

Детское воспоминание из «Поэзии и правды»

(1917)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1917 *Imago,* т. 5 (2), 49–57.
1918 *S. K. S. N.,* т. 4, 564–577. (2-е изд. 1922)
1924 *G. S.,* т. 10, 357–368.
1924 *Dichtung und Kunst,* 87–98.
1947 *G. W.,* т. 12, 15–26.

Эта работа восходит к двум докладам, прочитанным Фрейдом перед членами Венского психоаналитического объединения: с первой частью он выступил 13 декабря 1916 года, со второй — 18 апреля 1917-го. Текст же этой работы был составлен Фрейдом только в сентябре 1917 года в поезде, когда он возвращался из своего летнего отпуска в Татрах. Точная дата публикации не установлена, поскольку журнал «Imago»из-за сложностей военного времени выходил тогда нерегулярно. Резюме его заключительных выводов содержится в длинном примечании, добавленном Фрейдом в 1919 году к главе II своего очерка «Детское воспоминание Леонардо да Винчи» (в данном томе, с. 111).

«Когда хотят вспомнить, что происходило в самые ранние годы детства[1], часто случается так, что слышанное от других мы смешиваем с тем, чем действительно обладаем из собственного наглядного опыта». Это замечание Гёте делает на первых страницах жизнеописания, которое он начал составлять в возрасте шестидесяти лет. До этого имеются лишь немногие сообщения о его рождении «28 августа 1749 года, в полдень, с двенадцатым ударом колокола»[1]. Положение звезд для него было благоприятным, и, возможно, явилось причиной сохранения его жизни, ибо при рождении его сочли «мертвым» и лишь благодаря неимоверным усилиям сумели добиться того, что он увидел свет. После этого замечания следует краткое изображение дома и помещения, в котором больше всего любили находиться дети — он и его младшая сестра. Затем, однако, Гёте рассказывает, по существу, лишь о *единственном* происшествии, которое можно отнести к «самым ранним годам детства» (до четырех лет?) и о котором, похоже, он сохранил одно-единственное воспоминание.

Рассказ об этом гласит: «Меня очень полюбили жившие насупротив три брата фон Оксенштейн, сыновья покойного сельского старосты. Они всячески забавлялись мною и иной раз меня поддразнивали.

Мои родные любили рассказывать о разных проделках, на которые меня подбивали эти вообще-то степенные и замкнутые люди. Упомяну лишь об одной из них. В городе недавно отошел горшечный торг, и у нас не только запаслись этим товаром для кухни, но и накупили разной игрушечной посуды для детей. Однажды, в послеполуденное время, когда в доме стояла тишина, я возился в "садке" со своими мисочками и горшочками, но так как это не сулило мне ничего интересного, я швырнул один из горшочков на улицу

[1] [В оригинале Гёте — «юности»; некоторые небольшие исправления в цитатах Гёте были внесены в соответствии с изданием «Сочинений Гёте» 1914 года, изд. Эрих Шмидт, т. 5, с. 4.]

и пришел в восторг от того, как весело он разлетелся на куски. Братья Оксенштейн, видя, какое мне это доставляет удовольствие, — я даже захлопал в ладоши от радости, — крикнули: “А ну еще!” Нимало не медля, я кинул еще один горшок и, под непрерывные поощрения: “Еще, а ну еще!” — расколотил о мостовую решительно все мисочки, кастрюлечки и кувшинчики. Соседи продолжали подзадоривать меня, я же был рад стараться. Но мой запас быстро истощился, а они все восклицали: “Еще! Еще!” Не долго думая, я помчался на кухню и притащил глиняных тарелок, которые бились даже еще веселее. Я бегал взад и вперед, хватая одну тарелку за другой, покуда не перетаскал все, что стояли на нижней полке, но так как соседям и этого было мало, я перебил всю посуду, до которой мог дотянуться. Наконец пришел кто-то из старших и пресек мои забавы. Но беда уже стряслась, и взамен разбитых горшков осталась всего лишь веселая история, до конца дней забавлявшая ее коварных зачинщиков».

В доаналитические времена это можно было прочесть без повода к тому, чтобы на этом задерживаться, и без запинки; однако позднее проснулась аналитическая совесть. По поводу воспоминаний из самого раннего детства сложились определенные мнения и ожидания, претендующие на то, чтобы иметь всеобщую законную силу. Не должно было быть безразличным или неважным, какая деталь детского переживания избегла всеобщего забывания детства. Напротив, можно было предположить, что именно то, что сохранилось в памяти, и было как раз самым важным во всем периоде жизни, причем либо так, что оно обладало этим значением уже в свое время, либо иначе, что оно приобрело его задним числом благодаря влиянию более поздних переживаний.

Однако высокая ценность этих детских воспоминаний лишь в редких случаях была очевидной. Как правило, они казались безразличными, более того, ничтожными, и поначалу оставалось непонятным, почему именно им удалось воспротивиться амнезии; также и тот, кто хранил их долгие годы в качестве своего собственного содержания памяти, столь же мало мог оценить их по достоинству, как и посторонний человек, которому он про них рассказывал. Чтобы понять их значимость, требовалась определенная работа по толкованию, которая либо показывала, каким образом их содержание надо заменить другим, либо раскрывала их связь с другими, несомненно важными переживаниями, для которых они выступали в качестве так называемых *покрывающих воспоминаний*.

Таким способом в любой психоаналитической обработке истории жизни удается прояснить значение самых ранних детских воспоминаний. Более того, как правило, оказывается, что именно то воспоминание, которое анализируемый выдвигает на передний план, которое он рассказывает первым, с которого он начинает свою жизненную исповедь, оказывается самым важным, а не то, которое содержит в себе ключ к тайникам его душевной жизни[1]. Однако в случае того незначительного детского происшествия, о котором рассказывается в «Поэзии и правде», слишком мало идет навстречу нашим ожиданиям. Средства и способы, ведущие к толкованию у наших пациентов, здесь, разумеется, нам недоступны; само по себе происшествие, похоже, не способно выявить связь с важными жизненными впечатлениями более позднего времени. Злая шутка, нанесшая вред домашнему хозяйству, учиненная под посторонним влиянием, разумеется, не является подходящей виньеткой для всего того, что Гёте мог сообщить о своей богатой жизни. Впечатление полной безобидности и безотносительности хочет себя утвердить в отношении этого детского воспоминания, и мы можем согласиться с призывом не перегибать с претензиями психоанализа или не выдвигать их в неподходящем месте.

Я уже давно выбросил из своих мыслей эту небольшую проблему, когда случай привел ко мне пациента, у которого аналогичное детское воспоминание возникло в более прозрачной взаимосвязи. Это был 27-летний, высокообразованный и одаренный мужчина, нынешняя жизнь которого была наполнена конфликтом со своей матерью, распространившимся чуть ли не на все интересы жизни, под воздействием которого серьезно пострадало развитие его способности к любви и его самостоятельного образа жизни. Этот конфликт простирался далеко в детство; пожалуй, можно сказать, вплоть до четвертого года жизни. Раньше он был очень слабым, всегда хворающим ребенком, и тем не менее его воспоминания преображали это тяжелое время в рай, ибо тогда он обладал безграничной, ни с кем не разделяемой нежностью матери. Когда ему не было еще и четырех лет, родился — здравствующий еще и сегодня — брат, и в реакции на эту помеху он превратился в своенравного, непослушного мальчика, беспрестанно взывавшего к строгости матери. В дальнейшем он так и не вернулся на правильный путь.

---

[1] [Ср. примечание в работе, в которой излагается случай «Крысина» (1909*d*), *Studienausgabe,* т. 7, с. 39, прим. 2.]

Когда он приступил к лечению у меня — в немалой степени из-за того, что ханжеская мать с отвращением относилась к психоанализу, — ревность к младшему брату, в свое время выразившаяся даже в покушении на младенца в колыбели, давно забылась. Теперь он обращался со своим младшим братом весьма уважительно, но странные случайные действия, которыми он наносил серьезные увечья любимым обычно животным, например, своей охотничьей собаке или птичке, о которой он очень заботился, можно было, пожалуй, понимать как отголоски тех враждебных импульсов, направленных против маленького брата.

Этот пациент рассказал, что в то время, когда он совершил покушение на ненавистного ему ребенка, однажды из окна загородного дома он выбросил на улицу всю посуду, до которой сумел добраться, то есть то же самое, что в «Поэзии и правде» рассказывает о своем детстве Гёте! Замечу, что мой пациент — иностранец и не получил немецкого образования; жизнеописания Гёте он никогда не читал.

Это сообщение навело меня на мысль попытаться истолковать детские воспоминания Гёте в смысле, ставшем неопровержимым благодаря истории моего пациента. Но можно ли было в детстве поэта обнаружить условия, необходимые для такого понимания? Ведь сам Гёте возлагает ответственность за свою детскую шалость подстрекательство со стороны господ фон Оксенштейн. Однако сам его рассказ позволяет установить, что взрослые соседи подбивали его лишь к продолжению его поступков. Начало им он положил спонтанно, а мотивировку, которую он дает этой затее: «Так как это не сулило мне (в игре) ничего интересного», — без натяжки, пожалуй, можно истолковать как признание в том, что в то время, когда он это писал и, вероятно, также многие годы до этого действительный мотив его поведения ему не был известен.

Известно, что Иог. Вольфганг и его сестра Корнелия были старшими из выживших в более длинном, поистине тленном ряду детей. Доктор Ганс Захс любезно предоставил мне данные, относящиеся к этим рано умершим братьям и сестрам Гёте.

Братья и сестры Гёте:

а) Герман Якоб, крещен в понедельник 27 ноября 1752 года, достиг возраста шести лет и шести недель, похоронен 13 января 1759 года;

б) Катарина Элизабета, крещена в понедельник 9 сентября 1754 года, похоронена в четверг 22 декабря 1755 года (в возрасте год и четыре месяца);

в) Иоганна Мария, крещена во вторник 29 марта 1757 года и похоронена в субботу 11 августа 1759 года (в возрасте двух лет и четырех месяцев). (Она, несомненно, очень красивой и приятной девочкой, превозносимой братом.)

г) Георг Адольф, крещен в воскресенье 15 июня 1760 года, похоронен в восьмимесячном возрасте, в среду 18 февраля 1761 года.

Следующая сестра Гёте, Корнелия Фридерика Кристиана, родилась 7 декабря 1750 года, когда ему было год с четвертью. Из-за этой незначительной разницы в возрасте почти исключено, что она могла стать объектом ревности. Известно, что дети, когда у них пробуждаются страсти, никогда не проявляют столь бурных реакций на братьев и сестер, которых они застают, а направляют свою антипатию на вновь прибывающих. Да и сцена, над толкованием которой мы бьемся, несовместима с нежным возрастом Гёте при рождении или вскоре после рождения Корнелии.

При рождении первого братика, Германа Якоба, Иог. Вольфгангу было три с четвертью года. Примерно через два года, когда ему было около пяти лет, родилась вторая сестра. Обе возрастные ступени годятся для датировки выбрасывания посуды; первая, пожалуй, заслуживает предпочтения, она также лучше согласовывалась бы со случаем моего пациента, которому при рождении его брата было около трех лет и девяти месяцев.

Впрочем, брат Герман Якоб, к которому в таком случае относится наша попытка толкования, не был столь мимолетным гостем в детской комнате Гёте, как последующие братья и сестры. Можно было бы удивиться тому, что в жизнеописании его великого брата он ни словечком не упоминается[1]. Когда он умер, ему было более шести лет, а Иог. Вольфгангу — почти десять. Доктор Эд. Хичманн, любезно предоставивший в мое распоряжение свои записи по поводу этого материала, полагает:

«Также и маленький Гёте воспринял смерть братика не без удовольствия. Во всяком случае его мать, согласно пересказу Беттины Брентано, поведала следующее: “Матери показалось странным,

[1] [Дополнение, сделанное в 1924 году:] Пользуюсь этой возможностью, чтобы взять обратно неверное утверждение, которого не должно было бы быть. В дальнейшем в одном месте этой первой книги младший брат все же упоминается и описывается. Это происходит при упоминании тягостных детских болезней, от которых «немало страдал» также и этот брат. «По природе он был нежным, тихим и своенравным, и у нас никогда не было настоящих отношений. И он тоже не пережил детских лет».

что после смерти своего младшего брата Якоба, который был товарищем его детских игр, он не пролил ни одной слезы; напротив, он, казалось, испытывал злость из-за рыданий родителей, братьев и сестер; когда же мать потом спросила упрямца, неужто он не любил брата, тот побежал в свою каморку, достал из-под кровати кучу бумаг, исписанных лекциями и историями, и сказал ей, что все это сделал, чтобы учить брата". То есть старший брат все-таки охотно разыгрывал перед младшим отца и демонстрировал ему свое превосходство».

Итак, мы могли бы составить мнение, что выбрасывание посуды — это символическое или, скажем точнее: *магическое* действие, посредством которого ребенок (Гёте, а также мой пациент) красочно выражает свое желание устранить мешающего незваного гостя. Нам не нужно оспаривать удовольствие ребенка при разбивании предметов; если некое действие уже само по себе приносит удовольствие, то оно будет не помехой, а соблазном повторить его также на службе другим намерениям. Но мы не думаем, что именно удовольствие от громкого звяканья и разрушения могло обеспечить такой детской шалости прочное место в воспоминаниях взрослого человека. Мы также не противимся тому, чтобы усложнить мотивировку действия еще одной составляющей. Ребенок, который разбивает посуду, хорошо знает, что делает что-то плохое, за что его отругают взрослые, и если это знание его не удерживает, то, вероятно, он хочет утолить свою неприязнь к родителям. Он хочет показать себя скверным.

Чтобы получить удовольствие от разбивания и от разбитого, ребенку было бы также достаточно просто бросить хрупкие предметы на пол. При этом удаление вовне через окно на улицу осталось бы без объяснения. Но это *«вовне»,* по-видимому, является важной частью магического действия и проистекает из скрытого его смысла. Новый ребенок должен быть *удален,* по возможности через окно, потому что через окно он пришел. Все действие было бы тогда равнозначно той ставшей нам известной вербальной реакции ребенка, когда ему сообщили, что аист принес братика или сестричку. «Пусть он заберет его с собой», — гласил его ответ[1].

Между тем мы от себя не скрываем, насколько остается сомнительным — не говоря уже о всех внутренних ненадежностях — основывать толкование детского действия на одной-единствен-

---

[1] [См. «Толкование сновидений» (1900*a*), глава V, Г (β)*, Studienausgabe,* т. 2, с. 257.]

ной аналогии. Поэтому многие годы я держал при себе свое понимание маленькой сцены из «Поэзии и правды». И тут однажды ко мне пришел один пациент, начавший свой анализ со следующих, дословно зафиксированных фраз:

«Я самый старший из восьми или девяти братьев и сестер[1]. Одно из моих первых воспоминаний состоит в том, что отец, сидя в своей кровати в ночной пижаме, улыбаясь, говорит мне, что у меня появился брат. Мне тогда было три года и девять месяцев; точно такая же разница в возрасте между мною и моим следующим братом. Затем я вспоминаю, что через короткое время (или это было за год до этого?)[2] однажды я выбросил из окна на улицу разные предметы, щетки — или одно была только одна щетка? — обувь и прочее. У меня есть еще и более раннее воспоминание. Когда мне было два года, я вместе с родителями ночевал в гостиничной комнате в Линце во время поездки в Зальцкаммергут. Тогда я был так беспокоен ночью и поднял такой крик, что отцу пришлось меня отлупить».

Это высказывание лишило меня всяких сомнений. Когда при аналитической установке две вещи произносятся непосредственно друг за другом, словно на одном дыхании, то это сближение мы должны истолковывать как взаимосвязь. То есть дело обстояло так, как если бы пациент сказал: «Узнав, что у меня появился брат, через какое-то время после этого я выбросил на улицу те предметы». Выбрасывание щеток, обуви и т. д. позволяет себя распознать как реакцию на рождение брата. Очень кстати и то, что выброшенными предметами в данном случае были другие вещи, а не посуда, вероятно, те, до которых как раз и мог добраться ребенок... Таким образом, выбрасывание (через окно на улицу) оказывается существенным моментом поступка, удовольствие от разбивания, звяканья и категория вещей, над которыми «осуществляется экзекуция», — непостоянным и несущественным.

Разумеется, требование взаимосвязи относится и к третьему детскому воспоминанию пациента, которое, хотя и является самым ранним, отодвинуто в конец небольшого ряда. Его легко выполнить. Мы понимаем, что двухлетний ребенок был беспокоен по-

[1] Мимолетное заблуждение странного свойства. Нельзя отвергать, что он уже был индуцирован тенденцией к устранению, направленной против брата. (Ср. Ференци, «О преходящем симптомообразовании во время анализа», 1912.)

[2] Вскоре это сомнение, подрывающее в качестве сопротивления важный пункт сообщения, было самостоятельно снято самим пациентом.

тому, что не хотел терпеть совместного пребывания отца и матери в кровати. Наверное, во время путешествия не было иной возможности, кроме как допустить, чтобы ребенок стал свидетелем такого общения. Из чувств, пробудившихся тогда у маленького ревнивца, у него осталось ожесточение против женщины, и оно имело следствием стойкое нарушение его любовного развития.

Когда после этих двух наблюдений в психоаналитических кругах я выразил ожидание, что происшествия подобного рода не могут относиться к редким явлениям у маленьких детей, госпожа доктор фон Хуг-Хельмут предоставила в мое распоряжение два других наблюдения, которые я здесь приведу.

I

«Примерно в возрасте трех с половиной лет маленький Эрих “вдруг” приобрел привычку выбрасывать в окно все, что ему не годилось. Однако он это делал также с предметами, которые не попадались ему на пути и которые никак его не касались. Ровно в день рождения отца — тогда ему было три года и четыре с половиной месяца — он выбросил на улицу из окна квартиры, расположенной на третьем этаже, тяжелую скалку, которую он мигом притащил из кухни в комнату. Через несколько дней он сделал то же самое с пестиком ступки, а затем с парой тяжелых горных ботинок отца, которые сперва ему нужно было достать из ящика[1].

Тогда у матери на седьмом или восьмом месяце ее беременности случился *fausse couche*[2], после чего ребенок “словно переменился, стал послушным и ласково тихим”. На пятом или шестом месяце он постоянно говорил матери: “Мамочка, я прыгну тебе на живот» или “Мамочка, я надавлю тебе на живот”. А в октябре, незадолго до *fausse couche*: “Если уж у меня должен появиться брат, то пусть это будет хотя бы после Рождества”».

II

«Молодая дама 19 лет спонтанно в качестве самого раннего детского воспоминания говорит: “Я вижу себя страшно невоспитанной, готовой ползать на четвереньках, сидеть под столом в столо-

[1] «Он всегда выбирал тяжелые предметы».
[2] [Выкидыш (*фр.*).]

вой. На столе стоит моя кофейная чашка — я еще и теперь отчетливо вижу перед собой узор на фарфоре, — которую в тот момент, когда в комнату вошла бабушка, я хотела выбросить в окно.

До меня тогда никому не было дела, а между тем на кофе образовалась “пенка”, что мне всегда ужасно не нравилось, да и сегодня тоже.

В тот день родился брат, который младше меня на два с половиной года, поэтому ни у кого для меня не было времени.

Мне до сих пор все еще рассказывают, что в тот день я была несносной; за обедом я сбросила со стола любимую чашку папы, в течение дня несколько раз пачкала мое платьице и с самого утра до вечера была в самом дурном настроении. В гневе я даже разломала своего голыша”».

Оба этих случая едва ли нуждаются в комментарии. Они сразу подтверждают аналитический вывод, что ожесточение ребенка в связи с ожидаемым или последовавшим появлением конкурента выражается в выбрасывании предметов в окно, а также через другие акты плохого поведения и стремление к разрушению. В первом наблюдении «тяжелые предметы», видимо, символизируют саму мать, на которую направляется гнев ребенка, пока новый ребенок еще не появился. Мальчик, которому три с половиной года, знает о беременности матери и не сомневается в том, что та скрывает в своей утробе ребенка. Здесь нужно вспомнить о «маленьком Гансе»[1] и о его особом страхе тяжело груженых телег[2]. Во втором наблюдении примечателен ранний возраст ребенка, два с половиной года.

Если мы теперь вернемся к детскому воспоминанию Гёте и на его место в «Поэзии и правде» поставим то, о чем, как нам кажется, мы догадались из наблюдения за другими детьми, то выявится безупречная взаимосвязь, которую в противном случае мы бы не

[1] «Анализ фобии пятилетнего мальчика» [(1909*b*), *Studienausgabe,* т. 8, с. 81 и с. 109].

[2] Еще одно подтверждение этой символики беременности какое-то время назад мне привела одна пятидесятилетняя дама. Ей не раз рассказывали, что, когда она была маленьким ребенком, едва умевшим говорить, она в волнении тянула отца к окну, если на улице проезжал мимо тяжелый мебельный фургон. Учитывая ее воспоминания о квартире, можно констатировать, что тогда ей не было еще и двух лет и девяти месяцев. В это время родился ее следующий брат и по причине такого прироста родители поменяли квартиру. Примерно в это же время, перед тем как заснуть, она часто испытывала тревожное ощущение чего-то зловеще большого, которое к ней приближалось, и при этом «ее руки становились такими толстыми».

обнаружили. В таком случае говорится: «Я был счастливым ребенком; судьба сохранила мне жизнь, хотя, появившись на свет, я был обречен умереть. Моего же брата она устранила, так что делить с ним любовь матери мне не пришлось». А затем ход мысли идет дальше, к другой умершей в то раннее время, к бабушке, которая словно приветливый, спокойный дух обитала в другом помещении.

Но в другом месте[1] я уже говорил: если кто-нибудь был бесспорным любимцем матери, то он всю жизнь сохраняет то чувство завоевателя, ту уверенность в успехе, которая нередко и в самом деле притягивает к себе успех. И замечание подобного рода: «Моя сила коренится в моем отношении к матери», — Гёте мог бы по праву предпослать своему жизнеописанию.

[1] [В примечании, добавленном в 1911 году к главе VI, в разделе Д, «Толкования сновидений» (1900*а*); *Studienausgabe,* т. 2, с. 389, в третьем «дополнении, сделанном в 1911 году».]

Достоевский и отцеубийство
(1928 [1927])

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

Издания на немецком языке:

1928 В: *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff,* изд. Р. Фюлоп-Миллер и Ф. Экштейн, Мюнхен, с. XI–XXXVI.
1929 *Almanach 1930,* 9–31.
1934 *G. S.,* т. 12, 7–26.
1948 *G. W.,* т. 14, 399–418.

С 1925 года Фюлоп-Миллер и Экштейн издавали серию дополнительных томов к полному собранию сочинений Достоевского, подготовленному Миллером ван ден Бруком и выпущенному в свет несколькими годами ранее. Дополнительные тома в том же оформлении, что и собрание сочинений, содержали подборки записей, оставшихся после смерти писателя, неоконченные проекты и материал из разных источников, который казался пригодным для освещения личности и творчества Достоевского. Один из этих томов должен был содержать подборку предварительных проектов и набросков к «Братьям Карамазовым», а также дискуссии об источниках произведения. Издателям очень хотелось, чтобы Фрейд написал введение в психологию книги, а также автора. По-видимому, уже в 1926 году они обратились к нему с этой просьбой, во всяком случае в конце июня этого года Фрейд приступил к написанию своей статьи. Однако затем его отвлекли более срочные работы, и, казалось, он потерял интерес к этой теме, причем, как сообщает Эрнест Джонс (т. 3, 1962*b*, 173), прежде всего потому, что обнаружил книгу (Neufeld, 1923), в которой, о чем Фрейд говорит в одном примечании (с. 286) — пожалуй, слишком скромно, — большинство точек зрения, которые он намеревался представить, уже содержались. Однозначно нельзя установить, когда Фрейд снова взялся за работу над этой статьей. Джонс (там же) предполагает, что она была завершена в начале 1927 года. Но это все же маловероятно, поскольку новелла Стефана Цвейга, упоминаемая во второй половине эссе, до 1927 года не выходила. Как бы то ни было, дополнительный том к собранию сочинений Достоевского, начинающийся с эссе Фрейда, был опубликован только осенью 1928 года.

Сочинение состоит из двух частей, которые можно четко отделить друг от друга. В первой части обсуждается характер Достоевского, его мазохизм, его чувство вины, его «эпилептоидные» припадки и его противоречивая установка в эдиповой ситуации. Во второй час-

ти рассматривается особый вопрос его страсти к игре и передается содержание одной новеллы Стефана Цвейга, проливающей свет на возникновение этой мании. На первый взгляд кажется, что обе части почти не связаны между собой. Объяснение этому содержится в письме к Теодору Райку, которое Фрейд написал в ответ на критику Райком данной работы (ср. Reik, 1929, Freud 1930*f* [1929]). В нем Фрейд извиняется за слабое построение эссе, признается, что писал его с большой неохотой, прежде всего потому, что его сдерживала мысль о том, где эта работа будет опубликована. Если бы он не принимал этого в расчет, то с большей ясностью констатировал бы, что в такой картине болезни, как невроз Достоевского, следовало ожидать, что важную роль играла борьба с онанизмом, доказательством чему служит страсть Достоевского к игре. Тем самым была бы установлена связь с новеллой Цвейга и сразу было бы ясно, что Фрейд ведет речь не столько отношении Достоевского и Цвейга, сколько об отношении между онанизмом и неврозом.

В этом же письме Райку Фрейд признается, что по большому счету Достоевского не особенно любит; его терпение исчерпывается невротиками, проходящими анализ. Тем не менее нет сомнения в том, что он признавал его как писателя наивысшего ранга.

В богатой личности Достоевского хочется выделить четыре фасада: писателя, невротика, моралиста и грешника. Как разобраться в этой приводящей в замешательство сложности?

Меньше всего сомнений в нем как писателе, его место чуть позади Шекспира. «Братья Карамазовы» — самый грандиозный роман из тех, что когда-либо были написаны, эпизод с Великим Инквизитором — одно из наивысших достижений мировой литературы, которое едва ли можно переоценить. К сожалению, перед проблемой писателя анализ должен сложить оружие.

Больше всего уязвим моралист в Достоевском. Когда хотят превознести его как нравственного человека на том основании, что только тот достигает наивысшей ступени нравственности, кто прошел через глубочайшее грехопадение, не считается с одним соображением. Нравственен тот, кто реагирует уже на внутренне ощущаемое искушение, не поддаваясь ему. А тому, кто вперемежку грешит, а затем в своем раскаянии выставляет высокие нравственные требования, не избежать упрека, что он слишком удобно устроился. Он не осуществил главного в нравственности, отказа, ибо нравственный образ жизни представляет собой практический интерес человечества. Он напоминает варваров в период великого переселения народов, которые убивают и каются в этом, где покаяние становится прямо-таки техническим приемом, чтобы сделать возможным убийство. Точно так же ведет себе и Иван Грозный; более того, эта сделка с совестью — характерная русская черта. Да и конечный результат нравственной борьбы Достоевского бесславен. После самых ожесточенных боев за то, чтобы примирить притязания влечений индивида с требованиями человеческого общества, он останавливает свой выбор на подчинении мирскому, равно как и церковному авторитету, на благоговении перед царем и христианским богом и на бездушном русском национализме, на позиции, к которой менее значительные умы приходили с меньшими усилиями. В этом слабое место великой личности. Достоевский упустил возможность стать учителем и освободителем людей, он присоединился к их тюремщикам; культурное будущее людей немногим будет ему обязано. Наверное, можно показать, что на такой крах он был обречен своим неврозом. По уровню интеллекта и силе его любви к людям ему был бы открыт другой, апостольский жизненный путь.

Если рассматривать Достоевского как грешника или преступника, то это вызывает бурное сопротивление, которое не нужно основывать на обывательской оценке преступника. Вскоре обнаруживается настоящий мотив; для преступника существенны две черты, безграничное себялюбие и выраженная деструктивная тенденция; общим для того и другого и предпосылкой для их выражения является бессердечие, недостаток аффективной оценки (человеческих) объектов. У Достоевского тут же в качестве противоположности вспоминается его большая потребность в любви и его огромная способность любить, которая сама выражается в проявлениях чрезмерной доброты и позволяет ему любить и помогать там, где сам он имел право на месть и ненависть, например, по отношению к своей первой жене и ее любовнику. Тогда нужно спросить, откуда вообще берется соблазн причислить Достоевского к преступникам. Ответ: на существование таких наклонностей в его душе указывает выбор писателем материала, который отличают прежде всего жестокие, склонные к убийству, себялюбивые характеры, далее некоторые факты из его жизни, например, его страсть к игре, возможно, сексуальное растление незрелой девушки (признание)[1]. Противоречие разрешается пониманием того, что очень сильное деструктивное влечение Достоевского, которое легко могло бы сделать его преступником, в жизни было направлено главным образом против собственной персоны (вовнутрь, а не вовне) и поэтому выражалось в форме мазохизма и чувства вины. Тем не менее его личность сохраняет довольно много садистских черт, выражающихся в его раздражительности, тирании, нетерпимости — даже по отношению к любимым людям — и еще в том, как он обращается со своими читателями, то есть в мелочах он садист, устремленный вовне, в более крупных вещах — садист, направленный внутрь, стало быть мазохист, то есть самый мягкий, самый добродушный, самый услужливый человек.

[1] См. дискуссию по этому поводу у Фюлопа-Миллера и Экштейна (1926). Стефан Цвейг (1920): «Он не останавливается перед преградами мещанской морали, и никто не может точно сказать, как далеко он преступал в своей жизни юридические границы, сколько из преступных инстинктов его героев у него самого превратились в поступки». О тесной связи между персонажами Достоевского и его собственными переживаниями см. рассуждение Рене Фюлопа-Миллера во вступительном разделе к книге Фюлопа-Миллера и Экштейна (1925), которые опираются на воспоминания Николай Страхова [1921]. [Тема сексуального растления незрелой девушки всплывает у Достоевского неоднократно, например, в посмертно опубликованной «Исповеди Ставрогина» и в «Жизни великого грешника».]

Из сложной личности Достоевского мы извлекли три фактора, один качественный и два количественных: чрезвычайно высокую степень его аффективности, извращенные задатки влечений, предрасполагавшие его стать садо-мазохистом или преступником, и не поддающееся анализу художественное дарование. Этот ансамбль вполне был бы жизнеспособен и без невроза, ведь существуют абсолютные мазохисты, которые невротиками не являются. По соотношению сил между требованиями влечений и противостоящими им торможениями (плюс имеющимися в распоряжении способами сублимации) Достоевского все еще можно было бы классифицировать как так называемый «импульсивный характер». Но ситуация омрачается присутствием невроза, который, как уже говорилось, при этих условиях не обязателен, но тем не менее возникает тем скорее, чем богаче содержанием осложнение, с которым должно справиться Я. Невроз — это все же лишь признак того, что такой синтез Я не удался, что, совершая такую попытку, оно поплатилось своей целостностью.

Чем же доказывается невроз, понимаемый в строгом значении слова? Достоевский сам себя называл эпилептиком — да и другие так тоже считали — по причине своих тяжелых припадков, сопровождавшихся потерей сознания, мышечными судорогами и последующим дурным настроением. Вполне вероятно, что эта так называемая эпилепсия была лишь симптомом невроза, который соответственно следовало бы классифицировать как истероэпилепсию, то есть как тяжелую истерию. Полной уверенности нельзя достичь по двум причинам, во-первых, потому, что анамнестические данные о так называемой эпилепсии Достоевского недостаточны и ненадежны, во-вторых, потому, что нет ясного понимания болезненных состояний, связанных с эпилептоидными припадками.

Сначала о втором пункте. Излишне здесь повторять всю патологию эпилепсии, которая все же ничего решающего не приносит, однако можно сказать: в качестве мнимой клинической единицы по-прежнему выделяют старую *Morbus sacer,* жуткую болезнь с ее непредсказуемыми, по-видимому, не спровоцированными судорожными припадками, изменением характера в сторону раздражительности и агрессивности и с прогрессирующим ухудшением всех видов умственной деятельности. Но во всех конечных исходах эта картина расплывается до неопределенности. Припадки, проявляющиеся в грубой форме, с прикусыванием языка и мочеиспусканием, учащающиеся до опасного для жизни *Status epilepticus,* который приводит к тяжелому самоповреждению, могут, однако, ослабляться

до коротких абсансов, до простых, быстро проходящих обморочных состояний, заменяться короткими периодами, когда больной, словно находясь во власти бессознательного, делает нечто ему не свойственное. Будучи обычно непонятным образом обусловленными чисто телесно, они все же могут быть обязанными своим первым возникновением чисто душевному влиянию (испугу) или в дальнейшем выступать в качестве реакции на душевные возбуждения. Каким бы характерным ни было интеллектуальное снижение в подавляющем большинстве случаев, по меньшей мере все же известен *один* случай, в котором недуг не сумел нарушить высшую интеллектуальную деятельность (Гельмгольц). (Другие случаи, про которые утверждали подобное, ненадежны или подлежат тому же сомнению, что и случай самого Достоевского.) Лица, страдающие эпилепсией, могут производить впечатление тупости, задержки развития, поскольку этот недуг часто сопровождается ярко выраженной идиотией и тяжелейшими дефектами мозга, хотя это и не является обязательной составной частью картины болезни; однако эти припадки во всех своих вариациях встречаются также и у других лиц, обнаруживающих полное душевное развитие и, скорее, чрезмерную, чаще всего недостаточно контролируемую аффективность. Неудивительно, что при таких обстоятельствах считается невозможным придерживаться клинической единицы поражения под названием «эпилепсия». То, что проявляется в сходстве обнаруживаемых симптомов, по-видимому, требует функционального понимания, как если бы механизм патологического отвода влечений был подготовлен заранее, но используется при совершенно разных условиях — как при нарушениях мозговой деятельности вследствие тяжелого тканевого и токсического заболевания, так и при недостаточном управлении душевной экономикой, кризисном использовании действующей в душе энергии. За этой раздвоенностью, по-видимому, скрывается идентичность основополагающего механизма отвода влечений. То же самое не может быть чуждо и сексуальным процессам, имеющим по существу токсическую причину; уже древнейшие врачи называли коитус малой эпилепсией, то есть распознавали в половом акте смягчение и адаптацию эпилептического отвода возбуждения[1].

«Эпилептическая реакция», как можно назвать это общее, без сомнения, имеется также в распоряжении невроза, сущность ко-

[1] [Ср. последний абзац более ранней работы Фрейда «Общие положения об истерическом припадке» (1909*a*), *Studienausgabe,* т. 6, с. 203.]

торого состоит в том, чтобы соматическим путем покончить с массами возбуждения, с которыми он не справляется психически. Таким образом, эпилептический припадок становится симптомом истерии и адаптируется и модифицируется ею подобно тому, как это делается нормальным сексуальным процессом. Поэтому совершенно правильно отличать органическую эпилепсию от «аффективной». Практическое значение таково: у кого первая, у того болезнь мозга, у кого вторая, тот невротик. В одном случае душевная жизнь подвергается чуждому ей нарушению извне, в другом — нарушение является выражением самой душевной жизни.

Вполне вероятно, что эпилепсия Достоевского — второго рода. Строго доказать этого нельзя, ибо тогда нужно было бы иметь возможность включить первое появление и последующие колебания припадков во взаимосвязь его душевной жизни, а об этом слишком мало известно. Описания самих припадков ничего не проясняют, сведения об отношениях между припадками и переживаниями недостаточны и зачастую противоречивы. Наиболее правдоподобно предположение, что припадки простираются далеко в детство Достоевского, что вначале они были представлены более мягкими симптомами и только после потрясшего его в восемнадцать лет переживания, после убийства отца, они приняли эпилептическую форму[1]. Было бы весьма подходящим, если бы подтвердилось, что во время отбывания наказания в Сибири они полностью прекратились, но этому противоречат другие сведения[2]. Очевидная связь между отце-

---

[1] См. в этой связи работу Рене Фюлопа-Миллера (1924). [Ср. также описание, которое Любовь Достоевская (1920) дает в биографии своего отца.] Особый интерес вызывает сообщение, что в детстве писателя произошло «нечто ужасное, незабываемое и мучительное», чем можно было бы объяснить первые признаки его недуга (Суворин в статье в «Новом времени», 1881, на основании цитаты во введении к работе Фюлопа-Миллера и Экштейна, 1925, XLV). Далее Орест Миллер (1921, 140): «Правда, о болезни Федора Михайловича имеется еще особое высказывание, относящееся к его самой ранней юности и связывающее болезнь с трагическим случаем в семейной жизни родителей Достоевского. Но хотя это высказывание было сообщено мне человеком, который был близко знаком с Федором Михайловичем, я не могу решиться подробно и точно передать здесь упомянутую информацию, поскольку ни с какой из сторон не получил подтверждения этого слуха». Биографика и наука о неврозах вряд ли могут быть благодарны за такую сдержанность.

[2] Большинство сведений, среди них собственное свидетельство Достоевского, утверждают, скорее, что только во время отбывания наказания в Сибири болезнь приняла свой окончательный, эпилептический характер. К сожалению, есть основания не доверять автобиографическим сообщениям невротиков. Опыт показывает, что их память прибегает к фальсификациям, предназначенным для того, чтобы разорвать неприятную причинную связь. Однако кажется установленным, что пребывание в сибирской тюрьме существенно изменило и болезненное состояние Достоевского. Ср. в этой связи: Fülöp-Miller (1924, 1186).

убийством в «Братьях Карамазовых» и судьбой отца Достоевского бросилась в глаза многих биографам и побудила их ссылаться на «известное современное психологическое направление». Психоаналитическое рассмотрение, ибо здесь имелось в виду оно, пыталось в этом событии распознать тяжелейшую травму, а в реакции Достоевского на него — исходный момент его невроза.

Если же я попытаюсь психоаналитически обосновать выдвинутое положение, то вынужден опасаться, что останусь непонятным всем тем, кто не знаком со способами выражения и учениями психоанализа.

У нас есть надежный исходный пункт. Мы знаем смысл первых припадков Достоевского в его юные годы, задолго до появления «эпилепсии». Эти припадки имели значение смерти, они сопровождались страхом смерти и состояли в состояниях летаргического сна. Когда им впервые овладело неожиданное, беспричинное уныние (болезнь), он был еще ребенком; чувство, о котором он позднее рассказывал своему другу Соловьеву, будто он должен вот-вот умереть; и действительно за этим следовало состояние, совершенно похожее на настоящую смерть... Его брат Андрей рассказывал, что Федор еще в юные годы имел обыкновение перед тем, как лечь спать, оставлять записки, он боялся, что ночью впадет в сон, внешне напоминающий смерть, и поэтому просил его похоронить только через пять дней. (Fülöp-Miller und Eckstein, 1925, LX.)

Мы знаем смысл и намерение таких приступов смерти. Они означают идентификацию с мертвым, человеком, который действительно умер или пока еще жив, но хочет умереть. Последний случай более важен. Тогда припадок имеет значение наказания. Человек пожелал другому смерти, теперь он — этот другой и сам мертв. Здесь психоаналитическое учение утверждает, что этим другим для мальчика, как правило, является отец, а припадок — называемый истерическим, — стало быть, представляет собой самонаказание за пожелание смерти ненавистному отцу.

Согласно известному представлению, отцеубийство — это главное и первичное преступление человечества, равно как и отдельного человека[1]. Во всяком случае оно — главный источник чувства вины, мы не знаем, единственный ли; исследования пока еще не сумели установить душевную первопричину чувства вины и потребности в искуплении. Но совсем не обязательно, чтобы оно было единственным. Психологическая ситуация сложна и требует проясне-

[1] См. «Тотем и табу» (1912–1913) автора.

ния. Отношение мальчика к отцу, как мы говорим, амбивалентно. Помимо ненависти, которой хочется устранить отца как соперника, обычно имеет место и некая мера нежности к нему. Обе установки сливаются в идентификацию с отцом, ребенку хочется занять место отца, потому что он им восхищается, хочется быть таким, как он, и поэтому желательно его устранить. Все это развитие наталкивается теперь на мощное препятствие. В определенный момент ребенок начинает понимать, что попытка устранить отца как соперника будет наказана им посредством кастрации. Из страха кастрации, то есть в интересах сохранения своей мужественности, он, стало быть, отказывается от желания обладать матерью и устранить отца. Поскольку это желание сохраняется в бессознательном, оно образует основу чувства вины. По нашему мнению, мы описали здесь нормальные процессы, нормальную судьбу так называемого эдипова комплекса; однако мы сделаем еще важное дополнение.

Дальнейшее осложнение возникает, когда у ребенка оказывается сильнее развитым тот конституциональный фактор, который мы называем бисексуальностью. В таком случае при угрозе мужественности посредством кастрации подкрепляется склонность отклониться в направлении женственности, поставить, скорее, себя на место матери и перенять ее роль как объекта любви для отца. Однако страх кастрации делает невозможным и это решение. Ребенок понимает, что вынужден пойти и на кастрацию, если хочет, чтобы отец любил его как женщину. Таким образом, оба побуждения, ненависть к отцу, равно как и влюбленность в отца, подвергаются вытеснению. Известное психологическое различие заключается в том, что от ненависти к отцу отказываются из страха перед внешней опасностью (кастрацией); влюбленность же в отца трактуется как внутренняя опасность, исходящая от влечения, которая в сущности все-таки сводится к той же самой внешней опасности.

Именно страх перед отцом делает ненависть к отцу неприемлемой; кастрация пугает и как наказание, и как плата за любовь. Из двух факторов, вытесняющих ненависть к отцу, первый, непосредственный страх наказания и кастрации, можно назвать нормальным, патогенное усиление, по-видимому, добавляется другим фактором, страхом перед женственной установкой. Таким образом, сильно выраженная бисексуальная предрасположенность становится, одним из условий или подкреплений невроза. Наличие таковой, несомненно, можно предположить у Достоевского, и в приемлемой форме (скрытой гомосексуальности) она проявляется

в значимости мужской дружбы для его жизни, в его своеобразно нежном отношении к соперникам в любви и в его превосходном понимании ситуаций, которые объясняются лишь вытесненной гомосексуальностью, как это показывают многочисленные примеры из его новелл.

Я сожалею, но не могу этого изменить, если эти рассуждения об установках ненависти и любви к отцу и их превращениях под влиянием угрозы кастрации покажутся читателю, не сведущему в психоанализе, безвкусными и неправдоподобными. Сам я склонен предположить, что именно комплекс кастрации вызовет всеобщее отвержение. Но я могу только заверить, что именно эти отношения психоаналитический опыт не подвергает никакому сомнению и видит в них ключ к пониманию любого невроза. Его мы должны попробовать применить и к так называемой эпилепсии нашего писателя. Но как чужды нашему сознанию вещи, во власти которых находится наша бессознательная душевная жизнь. Тем, что было сказано ранее, последствия вытеснения ненависти к отцу в эдиповом комплексе не исчерпываются. В качестве нового добавляется то, что идентификация с отцом в конечном счете все-таки добивается прочного места в Я. Она включается в Я, но в качестве особой инстанции противостоит в нем другому содержанию Я. В таком случае мы называем ее Сверх-Я и приписываем ей, наследнице родительского влияния, важнейшие функции.

Если отец был суров, груб, жесток, то Сверх-Я перенимает от него эти свойства, и в его отношении к Я вновь устанавливается пассивность, которую как раз и надо было вытеснить. Сверх-Я стало садистским, Я становится мазохистским, то есть по существу женственно пассивным. В Я возникает сильнейшая потребность в наказании, которая отчасти как таковая готова подчиниться судьбе, отчасти находит удовлетворение в грубом обращении со стороны Сверх-Я (сознание вины). Ведь всякое наказание, в сущности, представляет собой кастрацию и в этом качестве реализацию давней пассивной установки к отцу. Да и судьба — это в конечном счете лишь более поздняя проекция отца.

Нормальные процессы при формировании совести, должно быть, похожи на изображенные здесь патологические. Нам пока еще не удалось провести между ними разграничение. Замечено, что наибольшая доля в конечном результате принадлежит здесь пассивным компонентам вытесненной женственности. Кроме того, в качестве акцидентного фактора должно иметь значение то, действительно ли всякий раз внушающий страх отец особо жесток и в реальности.

Это относится и к Достоевскому, а факт его чрезвычайного чувства вины, а также его мазохистского образа жизни мы сведем к особенно сильным женственным компонентам. Таким образом, формула для Достоевского такова: человек с особенно сильной бисексуальной предрасположенностью, способный с особенной интенсивностью защищаться от зависимости от особенно сурового отца. Это свойство бисексуальности мы добавляем к ранее выявленным компонентам его поведения. Возникший в раннем возрасте симптом «припадков смерти» можно, стало быть, понимать как допущенную в качестве наказания со стороны Сверх-Я идентификацию Я с отцом. Ты хотел убить отца, чтобы самому быть отцом. Что ж, ты отец, но мертвый отец; обычный механизм истерических симптомов. И при этом: теперь тебя умертвит отец. Для Я симптом смерти — это удовлетворение в фантазии мужского желания и одновременно мазохистское удовлетворение; для Сверх-Я — это удовлетворение потребности наказывать, то есть садистское удовлетворение. И то и другое, Я и Сверх-Я, продолжают играть роль отца. В общем и целом отношение между персоной и отцовским объектом при сохранении своего содержания превратилось в отношение между Я и Сверх-Я, новая постановка на второй сцене. Такие инфантильные реакции, проистекающие из эдипова комплекса, могут затухнуть, если реальность в дальнейшем их не подпитывает. Однако характер отца остается таким же, нет, с годами он ухудшается, а потому сохраняется и ненависть Достоевского к отцу, его желание, чтобы этот плохой отец умер. Когда реальность исполняет такие вытесненные желания, возникает опасность. Фантазия стала реальностью, все защитные меры теперь усиливаются. Теперь припадки Достоевского принимают эпилептический характер, они по-прежнему, разумеется, означают идентификацию с отцом в качестве наказания, но стали такими же страшными, как ужасная смерть самого отца. Какое содержание, в особенности сексуальное, к ним еще добавилось, — об этом догадаться нельзя.

Примечательно одно: в ауре припадка переживается момент высшего блаженства, который, вполне мог зафиксировать триумф и освобождение при известии о смерти, за которым сразу же следует тем более жестокое наказание. О такой последовательности триумфа и скорби, праздничного настроения и печали, мы догадались

---

[1] [См. «Тотем и табу» (1912–1913), статья IV, раздел 5, *Studienausgabe,* т. 9, с. 424–425.]

также у братьев первичной орды, убивших отца, и находим его повторение в церемонии тотемной трапезы[1]. Если верно, что в Сибири Достоевский был избавлен от припадков, то это лишь подтверждает, что припадки были его наказанием. Он в них уже не нуждался, когда был наказан иначе. Однако это недоказуемо. Эта необходимость наказания для душевной экономики Достоевского скорее делает ясным, что он прошел через эти годы бедствия и унижений несломленным. Осуждение Достоевского как политического преступника было несправедливым, он должен был это знать, но он принял незаслуженное наказание со стороны батюшки-царя как замену наказания, которое заслужил своим грехом перед настоящим отцом. Вместо самонаказания он дал себя наказать заместителю отца. Здесь можно увидеть частичную психологическую оправданность наказаний, налагаемых обществом. Действительно, большие группы преступников стремятся к наказанию. Его требует их Сверх-Я, тем самым избавляя себя от того, чтобы самому их наказывать[1].

Тот, кто знает сложную смену значения истерических симптомов, поймет, что здесь не предпринимается попытка доискаться до смысла припадков Достоевского, который они приобрели впоследствии[2]. Достаточно того, что можно предположить, что после всех последующих напластований их первоначальный смысл остался неизменным. Можно сказать, что Достоевский так никогда и не избавился от угрызений совести из-за намерения отцеубийства. Оно также определило его отношение к двум другим областям, в которых отношение к отцу является решающим, — к государственному авторитету и к вере в бога. В первой он пришел к полному подчинению царю-батюшке, некогда и в самом деле разыгравшему с ним комедию умерщвления, которое так часто имели обыкновение изображать его припадки. Здесь верх взяло покаяние. В религиозной области у него осталось больше свободы; по кажущимся достоверными сведениям он, должно быть, до

---

[1] [Ср. «Преступники из сознания вины», третье эссе в работе Фрейда «Некоторые типы характера из психоаналитической практики» (1916*d*), выше, с. 252.]

[2] См. «Тотем и табу». Наилучшие сведения о смысле и содержании его припадков дает сам Достоевский, когда сообщает своему другу Страхову, что его раздражительность и депрессия после эпилептического припадка объясняются тем, что он кажется себе преступником и не может избавиться от чувства того, будто он взвалил на себя не известную ему вину, совершил великое злодеяние, которое его угнетает (Fülöp-Miller, 1924, 1188). В таких жалобах психоанализ усматривает часть понимания «психической реальности» и старается довести эту неизвестную вину до сознания.

последнего мгновения своей жизни колебался между набожностью и атеизмом. Его величайший интеллект не позволял ему не замечать тех или иных логических затруднений, к которым приводит набожность. В индивидуальном повторении всемирно-исторического развития он надеялся в идеале Христа найти выход и избавление от вины, использовать сам недуг, чтобы притязать на роль Христа. Если в общем и целом он не пришел к свободе и стал революционером, то это случилось потому, что общечеловеческая сыновняя вина, покоящаяся на религиозном чувстве, достигла у него надындивидуальной силы и осталась непреодолимой даже для его огромного интеллекта. Здесь мы навлекаем на себя упрек в том, что отказываемся от беспристрастности анализа и подвергаем Достоевского оценкам, оправданным лишь с пристрастной позиции определенного мировоззрения. Консерватор принял бы сторону Великого Инквизитора и судил бы о Достоевском иначе. Упрек справедлив, для его ослабления можно только сказать, что решение Достоевского, по-видимому, определяется торможением его мышления вследствие невроза.

Едва ли случайно, что три шедевра литературы всех времен разрабатывают одну и ту же тему, тему отцеубийства: «Царь Эдип» Софокла, «Гамлет» Шекспира и «Братья Карамазовы» Достоевского. Во всех трех обнажается и мотив злодеяния, сексуальное соперничество из-за женщины. Самым откровенным, конечно, является изображение в драме, примыкающей к греческому сказанию. Здесь еще сам герой совершает деяние. Но без смягчения и маскировки поэтическая обработка невозможна. Неприкрытое признание в намерении отцеубийства, на которое мы нацелены в анализе, по-видимому, без аналитической подготовки невыносимо. В греческой драме необходимое ослабление при сохранении состава преступления мастерски осуществляется тем, что бессознательный мотив героя проецируется в реальность в качестве чуждого ему принуждения судьбы. Герой совершает деяние непреднамеренно и якобы без влияния женщины, однако эта взаимосвязь учитывается, поскольку он может завоевать мать-царицу только после повторения деяния по отношению к чудовищу, символизирующему отца. После того как его вина раскрылась и стала осознанной, не следует попытки свалить ее с себя, обращаясь к вспомогательной конструкции в виде принуждения судьбы, а она признается и карается как полновесная сознательная вина, что разуму должно показаться несправедливым, но психологически абсолютно корректно. Изображение в английской драме не столь прямое, поступок совершил не сам

герой, а другой человек, для кого он отцеубийства не означает. Поэтому предосудительному мотиву сексуального соперничества из-за женщины не нужно маскироваться. Да и эдипов комплекс героя мы видим словно в отраженном свете, поскольку мы узнаем воздействие на него поступка другого человека. Он должен был отомстить, но странным образом находит себя неспособным на это. Мы знаем, что парализует его чувство вины; совершенно типичным для невротических процессов образом чувство вины смещается на восприятие своего недостаточности для выполнения этой задачи. Проявляются признаки того, что герой воспринимает эту вину как надындивидуальную. Он презирает других не меньше, чем себя самого. «Если обходиться с каждым по заслугам, кто уйдет от порки?»[1] В этом направлении роман русского идет еще дальше. Также и здесь убийство совершил другой человек, но тот, кто находился с убитым в тех же самых сыновних отношениях, как и герой Дмитрий, у которого мотив сексуального соперничества признается открыто, другой брат, которого Достоевский примечательным образом наделил своей собственной болезнью, мнимой эпилепсией, словно хотел признаться, что эпилептик, невротик во мне, и есть отцеубийца. И тут в речи защитника перед судом звучит знаменитая ирония по поводу психологии, что она, мол, палка о двух концах. Великолепная маскировка, ибо ее нужно только вывернуть наизнанку, чтобы найти глубочайший смысл точки зрения Достоевского. Не психология заслуживает насмешки, а метод судебного дознания. Ведь совершенно неважно, кто на самом деле совершил деяние, для психологии имеет значение только тот, кто хотел этого в своем чувстве, а когда оно произошло, его приветствовал, и поэтому все братья вплоть до контрастной фигуры Алеши одинаково виновны, импульсивный сластолюбец, скептический циник и эпилептический преступник. В «Братьях Карамазовых» есть в высшей степени характерная для Достоевского сцена. В беседе с Дмитрием старец осознал, что таит в себе готовность к отцеубийству, и бросается перед ним на колени. Это не может быть выражением восхищения, это должно означать, что святой отказывается от искушения презирать или ненавидеть убийцу и поэтому склоняется перед ним. Симпатия Достоевского к преступнику поистине безгранична, она выходит далеко за пределы сочувствия, на которое притязает несчастный, напоминает благоговение, с которым в древности относились к эпилептикам и душевнобольным.

[1] [«Ãàìëåò», àêò II, 2-ÿ ñöåíà. Ïåðåâîä Á. Ïàñòåðíàêà.]

Преступник для него — чуть ли не избавитель, взявший на себя вину, которую в противном случае должны были бы нести другие. Уже нет надобности убивать, после того как он убил, но надо быть ему благодарным за это, иначе пришлось бы убивать самому. Это не просто милосердное сострадание, это идентификация на основе одинаковых импульсов к убийству, собственно говоря, незначительно смещенный нарцизм. Этическая ценность такой доброты не должна этим оспариваться. Быть может, это вообще механизм милосердного участия к другому человеку, который особенно легко разглядеть в крайнем случае писателя, оказавшегося во власти сознания вины. Нет сомнения в том, что эта симпатия на основе идентификации в решающей степени определила выбор сюжета у Достоевского. Но вначале он изображал обычного преступника — из корыстолюбия, — политического и религиозного преступника, прежде чем в конце своей жизни вернуться к первопреступнику, отцеубийце, и сделать на нем свое поэтическое признание.

Публикация его наследия и дневников его жены ярко осветила один эпизод в его жизни, время, когда Достоевский был в Германии одержим страстью к игре. (Fülöp-Miller, Eckstein, 1925.) Явный приступ патологической страсти, который нельзя было расценить иначе ни с какой стороны. Не было недостатка в рационализациях этого странного и недостойного поведения. Чувство вины, как это нередко бывает у невротиков, создало себе осязаемое представительство через бремя долгов, и Достоевский мог приводить в оправдание, что через выигрыш хочет получить возможность вернуться в Россию, не опасаясь быть заключенным своими кредиторами в тюрьму. Но это был лишь предлог, Достоевский был достаточно проницателен, чтобы это понимать, и достаточно честен, чтобы в этом признаться. Он знал, что главным была игра сама по себе, *le jeu pour le jeu*[1].

Все детали его продиктованного влечением безрассудного поведения это доказывают и еще нечто другое. Он никогда не успокаивался, пока не терял всего. Игра была для него также способом самонаказания. Бесчисленное множество раз он давал своей молодой жене слово или слово чести не играть больше или не играть больше в этот день, и, как она говорит, почти всегда его нарушал.

---

[1] [Игра ради игры (*фр.*).] «Главное — сама игра, — писал он в одном своем письме. — Клянусь вам, дело вовсе не в корыстолюбии, хотя я, конечно, прежде всего нуждался в деньгах».

Когда проигрышами он доводил себя и ее до крайней нищеты, то извлекал из этого второе патологическое удовлетворение. Он мог перед нею поносить себя, унижаться, просить ее его презирать, сожалеть, что она вышла замуж за него, старого грешника, и после этого облегчения совести на следующий день игра продолжалась. А молодая жена привыкла к этому циклу, поскольку заметила, что литературная работа, то, от чего на самом деле единственно можно было ждать спасения, никогда не продвигалась лучше, чем после того, как они все теряли и закладывали свое последнее имущество. Разумеется, взаимосвязи она не понимала. Когда его чувство вины утолялось наказаниями, которые он сам на себя налагал, его торможение в работе пропадало, тогда он позволял себе сделать несколько шагов на пути к успеху[1].

О том, какая часть давно засыпанной детской жизни добивается повторения в навязчивой игре, можно без труда догадаться, опираясь на новеллу одного более молодого писателя. Стефан Цвейг, посвятивший, кстати, один этюд самому Достоевскому («Три мастера» [1920]), в своем сборнике из трех новелл под названием «Смятение чувств» [1927] рассказывает историю, которую он озаглавил «Двадцать четыре часа из жизни женщины». Этот маленький шедевр хочет якобы лишь показать, насколько безответственным существом является женщина, к каким неожиданным для нее самой выходкам может ее подтолкнуть неожиданное жизненное впечатление. Однако новелла, если подвергнуть ее аналитическому толкованию, говорит гораздо больше, изображает без такой извиняющей тенденции нечто совершенно иное, общечеловеческое или, скорее, мужское, и подобное толкование напрашивается столь настоятельно, что от него нельзя отмахнуться. Для природы художественного творчества характерно, что писатель, с которым мы в дружбе, в ответ на мои вопросы меня уверял, что сообщенное ему толкование было полностью чуждо его знанию и намерению, хотя в этот рассказ вплетены многие детали, кажущиеся рассчитанными именно на то, чтобы указать на тайный след. В новелле Цвейга одна благородная пожилая дама рассказывает писателю о событии, коснувшемся ее более двадцати лет назад. Рано овдовевшая мать двоих сыновей, которые в ней больше не нуждались, отказавшаяся от всех надежд в жизни, на своем сорок втором году жизни во время своих бес-

[1] Он всегда оставался у игорного стола, пока все не проигрывал, пока не оказывался полностью уничтоженным. Только тогда, когда беда была полной, демон, наконец, отступал от его души и уступал место творческому гению. (Fülöp-Miller, Eckstein, 1925, LXXXVI.)

цельных странствий попадает в игровой зал казино в Монако, и среди всех удивительных впечатлений от этого места она вскоре оказалась очарована видом двух рук, с потрясающей откровенностью и интенсивностью выдававших, казалось, все ощущения горемычного игрока. Эти руки принадлежали одному красивому юноше — писатель словно непреднамеренно дает ему возраст первого сына зрительницы, — который, после того как все проиграл, в глубочайшем отчаянии покидает зал, видимо, чтобы в парке покончить со своей безысходной жизнью. Необъяснимая симпатия заставляет ее последовать за ним и предпринять все попытки для его спасения. Он принимает ее за столь многочисленных в этом городе навязчивых женщин и хочет от нее отделаться, но она остается с ним и самым естественным образом считает себя обязанной разделить с ним его кров в отеле, а в конце концов и его постель. После этой импровизированной любовной ночи она заставляет якобы успокоившегося юношу самым торжественным образом поклясться, что он никогда не будет снова играть, снабжает его деньгами, чтобы он мог вернуться домой, и обещает встретиться с ним на вокзале перед отходом поезда. Но затем у нее пробуждается огромная нежность к нему, она хочет всем пожертвовать, чтобы его удержать, решает путешествовать вместе с ним, вместо того чтобы с ним распрощаться. Превратные случайности задерживают ее, в результате чего она опаздывает на поезд; тоскуя по исчезнувшему, она снова заходит в игровой зал и в ужасе видит там те же руки, вначале воспламенившие ее симпатию; забывший о долге вернулся к игре. Она напоминает ему о его обещании, но, одержимый страстью, он бранит мешающую игре, велит ей уходить и бросает ей деньги, которыми она хотела его купить. Испытывая глубочайший стыд, она вынуждена бежать, а впоследствии узнает, что ей не удалось уберечь его от самоубийства.

Эта с блеском рассказанная, безупречно мотивированная история, разумеется, жизнеспособна сама по себе и, несомненно, оказывает огромное воздействие на читателя. Однако анализ учит, что первопричиной ее создания является фантазия-желание пубертатного возраста, которая у иных людей сознательно вспоминается сама по себе. Фантазия гласит: пусть мать сама введет юношу в сексуальную жизнь, чтобы спасти его от внушающих страх вредностей онанизма. Столь часто встречающиеся художественные произведения об избавителе имеют ту же самую первопричину. «Порок» онанизма заменяется пороком страсти к игре, подчеркивание страстной активности рук выдает это происхождение. Действительно, одер-

жимость игрой является эквивалентом давнего навязчивого онанизма, манипуляции с гениталиями в детском возрасте другим словом, кроме как слово «игра», не назывались. Невозможность противостоять искушению, святые и все же никогда не выполняемые намерения никогда снова этого не делать, дурманящее удовольствие и нечистая совесть, желание погубить себя (самоубийство) — все это при замене осталось неизменным. Правда, новелла Цвейга рассказывает о матери, а не о сыне. Должно быть сыну лестно думать: «Если бы мать знала, каким опасностям подвергает меня онанизм, она, несомненно, спасла бы меня от них, позволив мне всячески ласкать ее тело». Уравнивание матери с девкой, осуществляемое юношей в новелле Цвейга, входит во взаимосвязь той же фантазии. Оно делает недоступное легко достижимым; нечистая совесть, сопровождающая эту фантазию, определяет печальный конец художественного произведения. Интересно также отметить, как заданная писателем внешняя форма новеллы пытается скрыть ее аналитический смысл. Ибо довольно сомнительно, чтобы любовная жизнь женщины находилась во власти неожиданных и загадочных импульсов. Анализ, скорее, раскрывает достаточную мотивацию для неожиданного поведения женщины, доселе отказывавшейся от любви. Верная памяти своего умершего супруга, она вооружилась против всех сходных с ним притязаний, но — в этом фантазия сына сохраняет свою правоту — как матери ей не удалось избежать совершенно не осознаваемого ею переноса любви на сына, и в этом неохраняемом месте ее подстерегает судьба. Если страсть к игре вместе с безуспешными попытками от нее избавиться и ее поводы к самонаказанию представляют собой повторение онанизма, то мы не будем удивляться тому, что в жизни Достоевского она завоевала такое большое пространство. Ведь мы не встречаем ни одного случая тяжелого невроза, в котором аутоэротическое удовлетворение не играло бы своей роли в раннем детстве и в пубертате, а отношения между попытками его подавить и страхом перед отцом известны слишком хорошо, чтобы потребовалось больше одного этого упоминания[1].

[1] Большинство представленных здесь мнений содержится также в опубликованном в 1923 году прекрасном сочинении Иолана Нейфельда «Достоевский, наброски к его психоанализу» (Imago-Bьcher, Nr. IV).

Премия Гёте
(1930)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ИЗДАТЕЛЕЙ

«Письмо доктору Альфонсу Паке»

Издания на немецком языке:

1930 *Psychoanal. Bewegung,* т. 2 (5) (сентябрь-октябрь), 419.
1934 *G. S.,* т. 12, 406–407.
1948 *G. W.,* т. 14, 545–546.

«Выступление во франкфуртском доме Гёте»

Издания на немецком языке:

1930 *Psychoanal. Bewegung,* т. 2 (5) (сентябрь-октябрь), 421–426.
1934 *G. S.,* т. 12, 408–411.
1948 *G. W.,* т. 14, 547–550.

Премия Гёте города Франкфурт была учреждена в 1927 году и должна была ежегодно присуждаться «своим созиданием уже добившейся признания личности, чей творческий труд достоин почести, посвященной памяти Гёте». Первыми тремя лауреатами премии были Стефан Георге, Альберт Швейцер и Леопольд Циглер. Сумма составляла 10 000 имперских марок.

По предложению доктора Альфонса Паке, известного писателя и секретаря попечительского совета Премии Гёте, было решено в 1930 году присудить премию Зигмунду Фрейду. Паке сообщил ему об этом в письме от 26 июля 1930 года (Фрейд находился в летнем отпуске в Зальцкаммергуте); письмо Паке было перепечатано в журнале «Psychoanalytische Bewegung», т. 2, 417–418. В нем помимо прочего говорится: «Присуждая Вам, глубокоуважаемый господин профессор, премию, попечительский совет хочет выразить высокую оценку того совершающего переворот воздействия, которое созданные Вами новые формы исследования оказывают на формирующие силы нашей эпохи. Строго естественнонаучным методом и вместе с тем смелым истолкованием созданных писателями сравнений Ваше исследование проложило путь к движущим силам души и создало этим возможность в корне понять возникновение и построение многих культурных форм и излечить болезни, ключом к которым врачебное искусство доселе не обладало. Но Ваша психология всколыхнула и обогатила не только врачебную науку, но и представления художников и духовников, историков и воспитателей».

Фрейд ответил на это письмо 3 августа[1]. Как еще упоминает Паке, вручение премии каждый раз происходило 28 августа на торжественном заседании в доме Гёте; от лауреата премии ждали, что в своей речи он выскажется о своем отношении к Гёте. Из-за своей болезни Фрейд был не в состоянии сам произнести эту речь; вместо него 28 августа 1930 года на торжественном собрании подготовленный им текст прочла Анна Фрейд.

[1] В *G. S.* и *G. W.* в качестве даты называется 5 августа. Это письмо перепечатано также в письмах Фрейда (1960*a*), где в качестве даты указано 26 июля.

ПИСЬМО ДОКТОРУ АЛЬФОНСУ ПАКЕ

Я не избалован публичными почестями и поэтому настроился на то, что смогу обойтись без и них. Но не буду оспаривать, что присуждение премии Гёте города Франкфурта меня очень обрадовало. В этом есть нечто такое, что особенно греет фантазию, а одно из ее положений устраняет унижение, которым обычно сопровождаются такие награды.

За Ваше письмо хочу выразить Вам особую благодарность, оно меня взволновало и изумило. Если отвлечься от доброжелательного углубления в характер моей работы, я должен все же сказать, что никогда до этого не находил осознанными с такой ясностью, как у Вас, скрытые личные намерения и охотно спросил бы Вас, откуда вы это знаете.

К сожалению, из Вашего письма к моей дочери я узнал, что в ближайшее время Вас не увижу, а отсрочка в мои годы всегда рискованна. Разумеется, я готов охотно принять упомянутого Вами господина (доктора Михеля).

К сожалению, я не смогу приехать на торжество во Франкфурт, слишком слаб я для этого предприятия. Торжественное собрание ничего от этого не потеряет, мою дочь Анну, несомненно, будет приятней видеть и слышать, чем меня. Она прочтет несколько фраз, в которых обсуждаются отношения между Гёте и психоанализом и которые защищают самих аналитиков от упрека в том, что аналитическими опытами на нем они нанесли ущерб должному благоговению перед великим человеком. Надеюсь, это сгодится, чтобы охватить предложенную мне тему: «Внутренние отношения человека и исследователя к Гёте», или Вы будете так любезны, что отговорите меня от этого.

РЕЧЬ ВО ФРАНКФУРТСКОМ ДОМЕ ГЁТЕ

Труд моей жизни был подчинен одной-единственной цели. Я наблюдал тонкие нарушения душевной деятельности у здоровых людей и у больных и на основании этих признаков хотел сделать вывод — или, если угодно: догадаться, — как устроен аппарат, служащий этой деятельности, и какие силы в нем взаимодействуют и противодействуют. То, что мы, я, мои друзья и коллеги, сумели узнать таким способом, казалось нам важным для построения науки о душе, которая сможет понять нормальные, равно как и патологические процессы как части одного и того же природного явления.

От такого сужения меня отзывает ваша неожиданная награда. Воскрешая в памяти образ великого универсала, родившегося в этом доме, прожившего в этих комнатах свое детство, она словно взывает оправдаться перед ним, поднимает вопрос, как бы он себя повел, если бы его внимательный ко всякому новшеству в науке взгляд упал также и на психоанализ.

Своей многосторонностью Гёте похож на Леонардо да Винчи, мастера Ренессанса, который, как и он, был художником и исследователем. Но облики человека не могут никогда не повториться, нет недостатка и в глубоких различиях между обоими великими людьми. В характере Леонардо исследователь не уживался с художником, он ему мешал и, возможно, в конце концов подавил. В жизни Гёте обе личности нашли место рядом друг с другом, время от времени они сменяли друг друга в своем верховенстве. Напрашивается мысль связать нарушение у Леонардо с той задержкой развития, которая удалила из сферы его интересов все эротическое и вместе с нею психологию. В этом пункте сущность Гёте смогла проявиться свободнее.

Я думаю, Гёте не отверг бы, как очень многие наши современники, психоанализ за его неприветливый образ мыслей. Он сам в некоторых отношениях был ему близок, благодаря собственной проницательности распознал многое из того, что мы смогли с тех пор подтвердить, а иные воззрения, принесшие нам критику и насмешку, отстаиваются им словно сами собой разумеющиеся. Так,

например, ему хорошо была известна несравненная сила первых аффективных привязанностей человека. Он прославлял ее в посвящении к «Фаусту» словами, которые мы могли бы повторить в отношении любого нашего анализа:

Вы вновь со мной, туманные виденья,
Мне в юности мелькнувшие давно...
Вас удержу ль во власти вдохновенья?
Былым ли снам явиться вновь дано?
....
Воскресло вновь забытое сказанье
Любви и дружбы первой предо мной.
[Перевод Н. Холодковского.]

О сильнейшем притяжении любви, которое он испытал зрелым мужчиной, он дал себе отчет, обратившись к возлюбленной: «О, в те далекие былые времена была ты мне сестрой или женой моею»[1].

Тем самым он не отрицал, что эти непреходящие первые наклонности выбирают объектом лиц из собственного семейного окружения.

Содержание жизни в сновидениях Гёте описывает словами, полными бодрого настроения:

Чего не ведал человек,
О чем не размышлял,
Лабиринтами души
Бродит по ночам[2].

За этим волшебством мы узнаем стародавнее, бесспорно правильное высказывание Аристотеля, что видение снов — это продолжение нашей душевной деятельности в состоянии сна, объединенное с признанием бессознательного, которое первым добавил психоанализ. Разве что загадка искажения сновидения при этом не находит решения.

В своем, возможно, самом выдающемся поэтическом произведении, «Ифигении», Гёте демонстрирует нам волнующий пример искупления, избавления страдающей души от гнета вины, и по его воле этот катарсис осуществляется благодаря страстному излиянию чувств под благотворным влиянием сочувствия, преисполненно-

---

[1] [В стихотворении, адресованном Шарлоте фон Штайн «Почему ты нас наводишь на глубокие раздумья?»]

[2] [Из стихотворения «На луне», последний вариант.]

го любви. Более того, он сам постоянно пытался оказывать психическую помощь, например, тому несчастному, который в письмах именуется Крафтом, профессору Плессингу, о котором он рассказывает во «Французской кампании», а метод, который он применял, выходит за рамки образа действий католической исповеди и в удивительных деталях соприкасается с техникой нашего психоанализа. Об одном примере психотерапевтического воздействия, который в шутку приводит Гёте, я хотел бы здесь рассказать подробно, поскольку, он, наверное, менее известен и все же весьма характерен. Из письма госпоже фон Штайн (№ 1444 от 5 сентября 1785 года):

«Вчера вечером я проделал один[1] психологический трюк. Гербер по-прежнему была самым ипохондрическим образом напряжена из-за всего неприятного, что случилось с нею в Карлсбаде. Особенно из-за своей соседки. Я велел мне все рассказать и исповедаться, в чужих злодеяниях[2] и в собственных ошибках с малейшими подробностями и последствиями, а в конце отпустил ей грехи и в шутку под этой формулой дал ей понять, что теперь с этими вещами покончено и брошено глубоко в морскую пучину. Она сама посмеялась над этим и теперь в самом деле здорова».

Гёте всегда высоко ценил эрос, никогда не пытался преуменьшить его власть, относился к его примитивным или даже озорным проявлениям не менее уважительно, чем к его высоко сублимированным, и, как мне кажется, не менее решительно, чем до эпохи Платона, отстаивал единство его сущности во всех формах его проявления. Более того, возможно, это больше чем случайное совпадение, когда в «Родственных душах» он применил к любовной жизни идею, взятую из круга представлений химии, связь, о которой свидетельствует само название «психоанализ».

Я готов к упреку, что мы, аналитики, потеряли право находиться под покровительством Гёте, потому что оскорбили заслуженное им благоговение, попытавшись к нему самому применить анализ, принизив великого человека до объекта аналитического исследования. Но прежде всего я не согласен, что это подразумевает или означает унижение.

Все мы, почитающие Гёте, без большого сопротивления не отказали все же в поддержке усилий биографов, желающих восстановить его жизнь по имеющимся сообщениям и записям. Но что

[1] [В оригинале у Гёте здесь стоит слово «поистине».]

[2] [На самом деле у Гёте написано «дурные привычки».]

могут дать нам эти биографии? Даже наилучшая и самая полная не смогла бы ответить на оба вопроса, кажущиеся единственно достойными изучения.

Она не объяснила бы загадку удивительного дарования, создающего художника, и она не смогла бы нам помочь лучше понять ценность и воздействие его произведений. И все-таки несомненно, что такая биография удовлетворяет у нас сильнейшую потребность. Мы ощущаем это так отчетливо, когда неблагосклонность исторического предания отказала в удовлетворении этой потребности, например, в случае Шекспира. Нельзя спорить, всем нам неприятно, что мы по-прежнему не знаем, кто написал комедии, трагедии и сонеты Шекспира, действительно ли необразованный сын стратфордского мещанина, достигший в Лондоне скромного положения актера, или все же скорее родовитый и хорошо образованный, страстный и неряшливый, до некоторой степени деклассированный аристократ Эдуард де Вере, семнадцатый граф Оксфордский, потомственный великий лорд Англии Чемберлен[1]. Но чем оправдывается такая потребность получить сведения об обстоятельствах жизни человека, когда его произведения стали для нас такими значительными? Обычно говорят, что это желание приблизить к себе такого мужа также и в человеческом отношении. Пусть будет так; то есть это потребность установить аффективные связи с таким человеком, присоединить их к отцам, учителям, примерам для подражания, которых мы знали или чье влияние мы уже испытали, ожидая, что их личности будут точно такими же грандиозными и достойными восхищения, как те произведения, которыми мы благодаря им обладаем.

Тем не менее мы хотим признать, что задействован еще и другой мотив. Оправдание биографа содержит также признание. Не принизить, а приблизить к нам героя хочет биограф. Но это все-

[1] [Эту идею об авторстве произведений Шекспира Фрейд впервые опубликовал в добавленном в 1930 году примечании в главе V (Г) «Толкования сновидений» (1900*a*), хотя он обсуждал ее еще в письме Литтон Стрейчи от 25 декабря 1928 года (Freud 1960*e*, второе, расширенное издание 1968 года). Здесь, в указанном тексте, он еще несколько подробнее останавливается на этом вопросе и вновь упоминает его в примечании, добавленном в 1935 к своему «Автопортрету» (1925*d*), примерно в начале главы VI. Еще раз это указание встречается в посмертно опубликованном «Кратком очерке» (1940*b* [1938]), в примечании на одной из последних страниц главы VII. Более обстоятельная аргументация в пользу этой идеи содержится в письме Фрейда от 25 марта 1934 года Дж. С. Г. Брэнсону, перепечатанном в приложении I (№ 27) к третьему тому написанной Эрнестом Джонсом биографии Фрейда (1962 *b*, 528–529).]

таки означает: уменьшить дистанцию, которая нас от него отделяет, то есть действовать все же в направлении принижения. И оказывается неизбежным, что, когда мы узнаем больше о жизни великого человека, мы также слышим о случаях, когда он и в самом деле вел себя не лучше, чем мы, по-человечески и в самом деле был близок нам. Тем не менее, я полагаю, мы объявляем усилия биографики легитимными. Наше отношение к отцам и учителям все же амбивалентно, ибо наше уважение к ним, как правило, прикрывает компоненты враждебного сопротивления. Это психологический рок, его нельзя изменить без насильственного подавления истины, и он должен распространяться на наше отношение к великим людям, жизнеописание которых мы хотим изучить[1].

Когда психоанализ поступает на службу биографики, у него, разумеется, есть право на то, чтобы с ним обходились не строже, чем с нею самой. Психоанализ может принести некоторые разъяснения, которых другими способами нельзя получить, и, таким образом, показать новые взаимосвязи в мастерской работе ткача[2], простирающейся между задатками влечений, переживаниями и произведениями художника. Поскольку одна из главных функций нашего мышления состоит в том, чтобы психически справляться с материалом из внешнего мира, я полагаю, надо быть благодарным психоанализу, если при применении к великому человеку он способствует пониманию его больших достижений. Но я признаю, что в случае Гёте мы еще не слишком далеко продвинулись. Это объясняется тем, что Гёте был не только очень открытым человеком как поэт, но и, несмотря на обилие автобиографических записей, человеком очень скрытным. Мы не можем обойтись без того, чтобы не вспомнить здесь слова Мефистофеля:

> Все лучшие слова, какие только знаешь,
> Мальчишкам ты не можешь преподнесть[3].

---

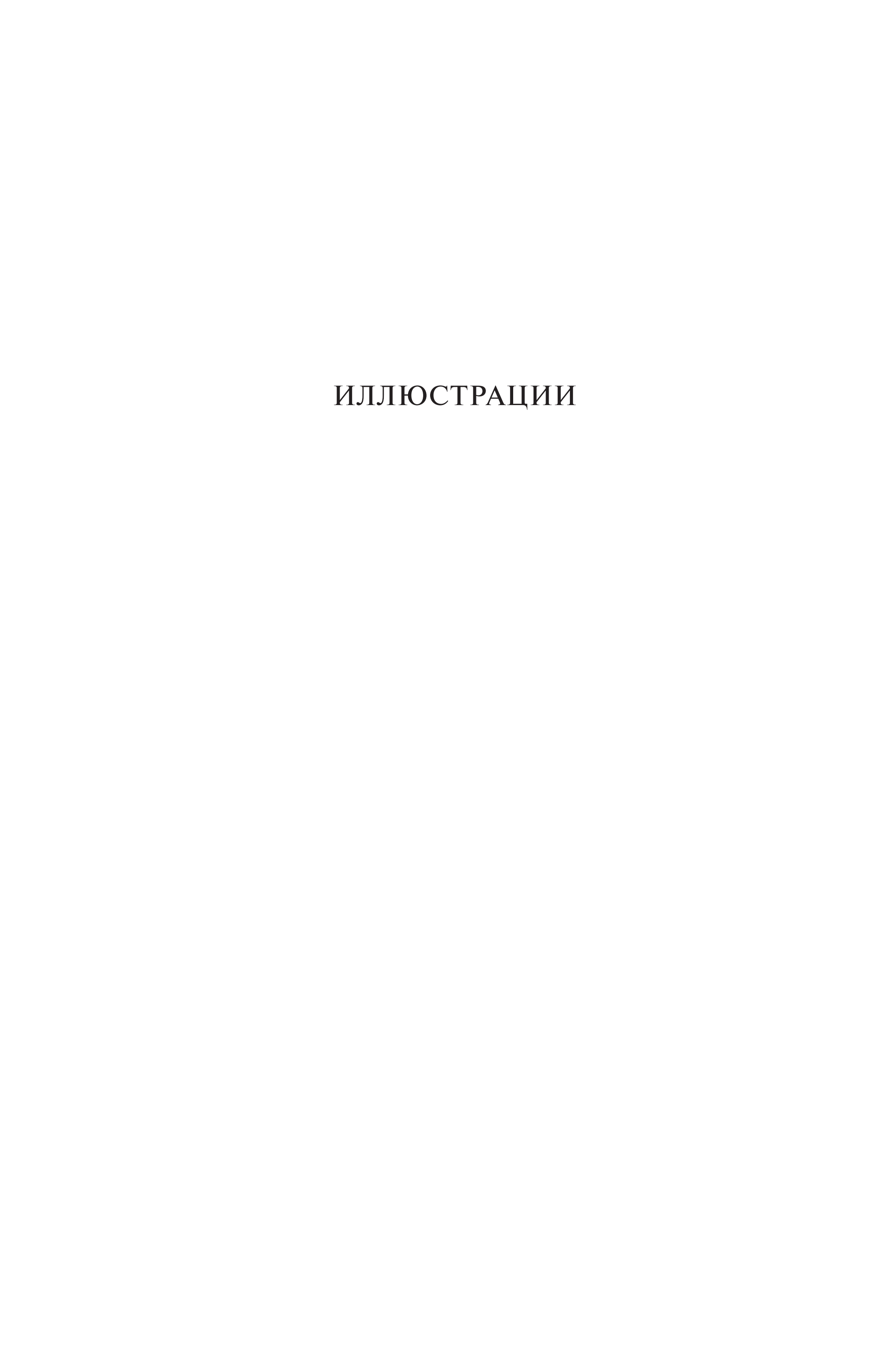
[1] [Аналогичное замечание об отношении психоанализа к биографии Фрейд сделал также в своем очерке о Леонардо (в этом томе, с. 156–157).]

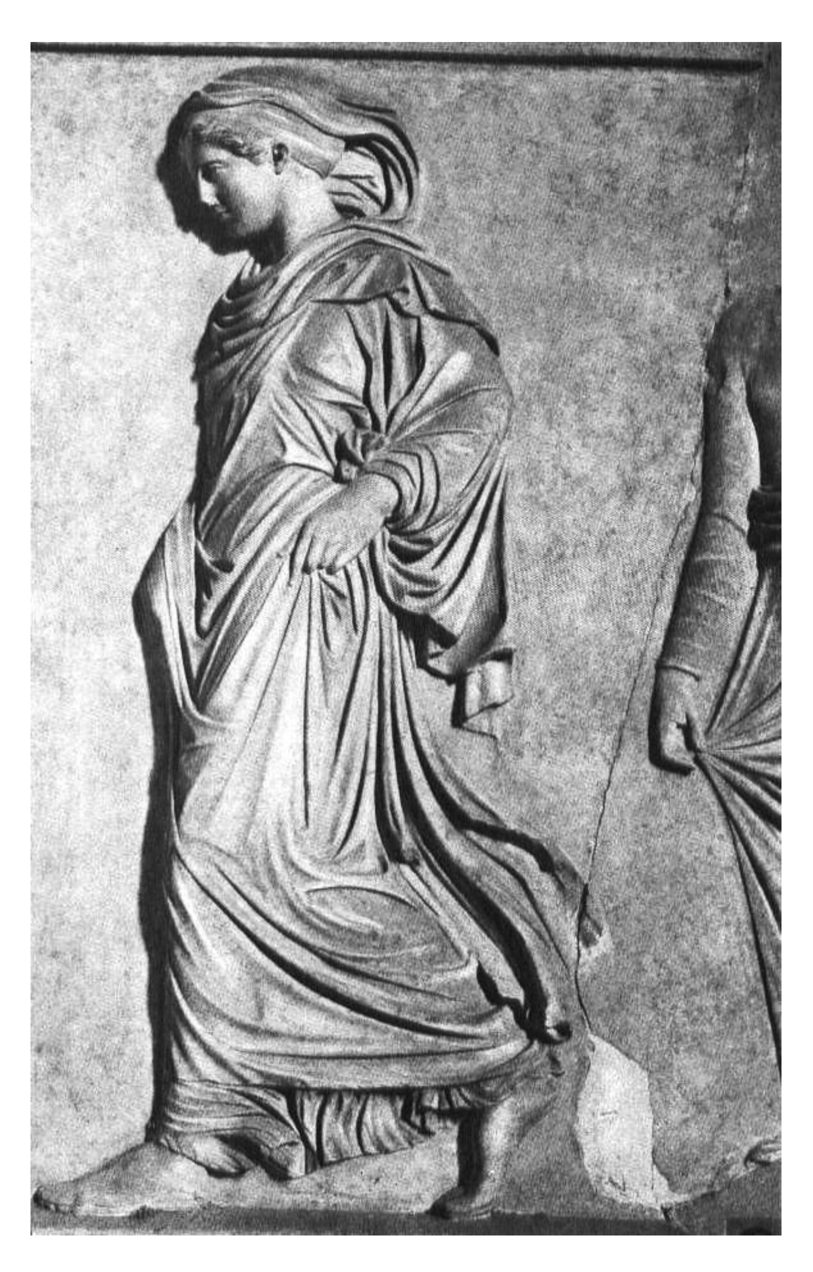
[2] [Согласно описанию Мефистофелем «фабрики мыслей» в «Фаусте», часть I, 4-я сцена. В «Толковании сновидений» (1900*a*), глава VI (А) Фрейд полностью цитирует эти строки в связи со сложностью ассоциаций сновидения; см. *Studienausgabe,* т. 2, с. 286.]

[3] [Фрейд очень ценил эту формулировку (тоже из «Фауста», часть I, 4-я сцена) и постоянно цитировал в разные годы своей жизни.]

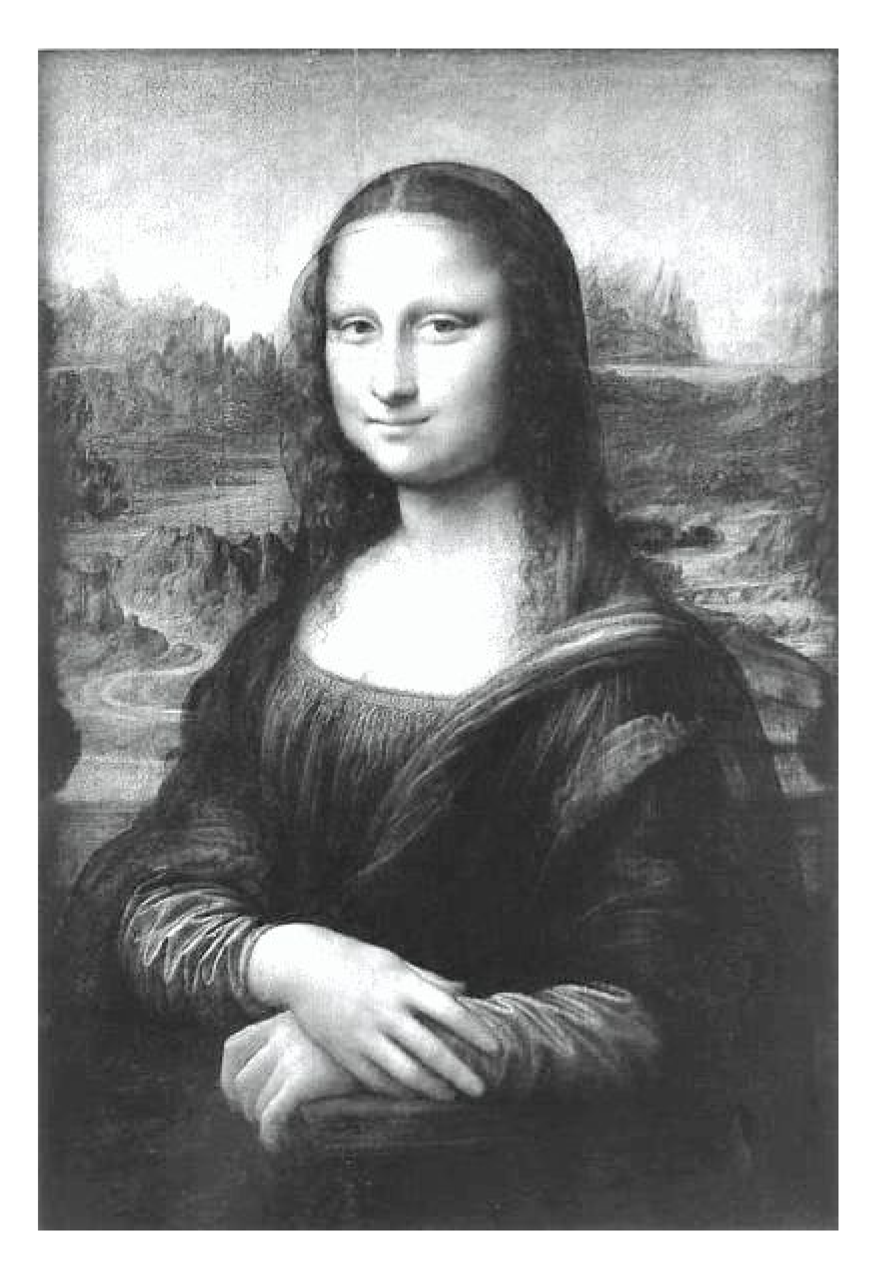
Приложение

ИЛЛЮСТРАЦИИ





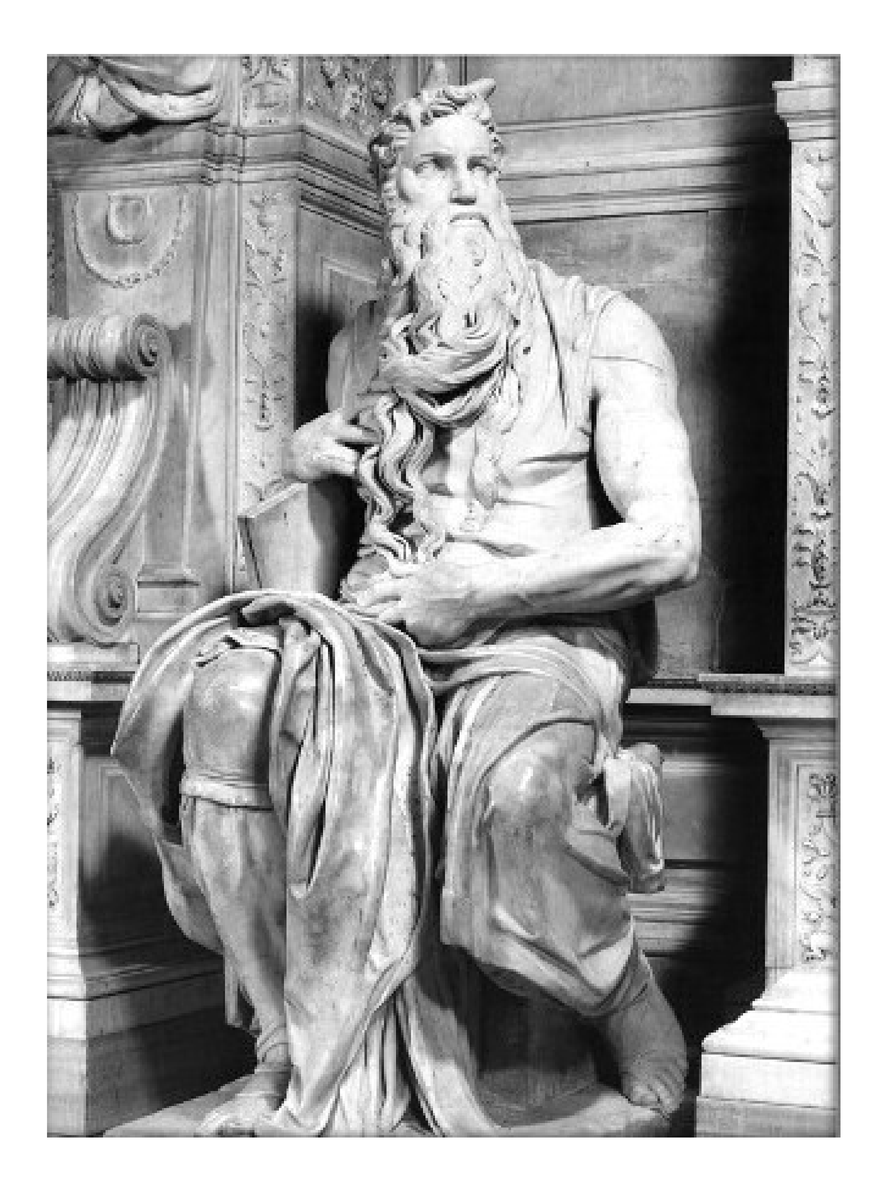
Рельеф «Градивы» (Музей в Ватикане)



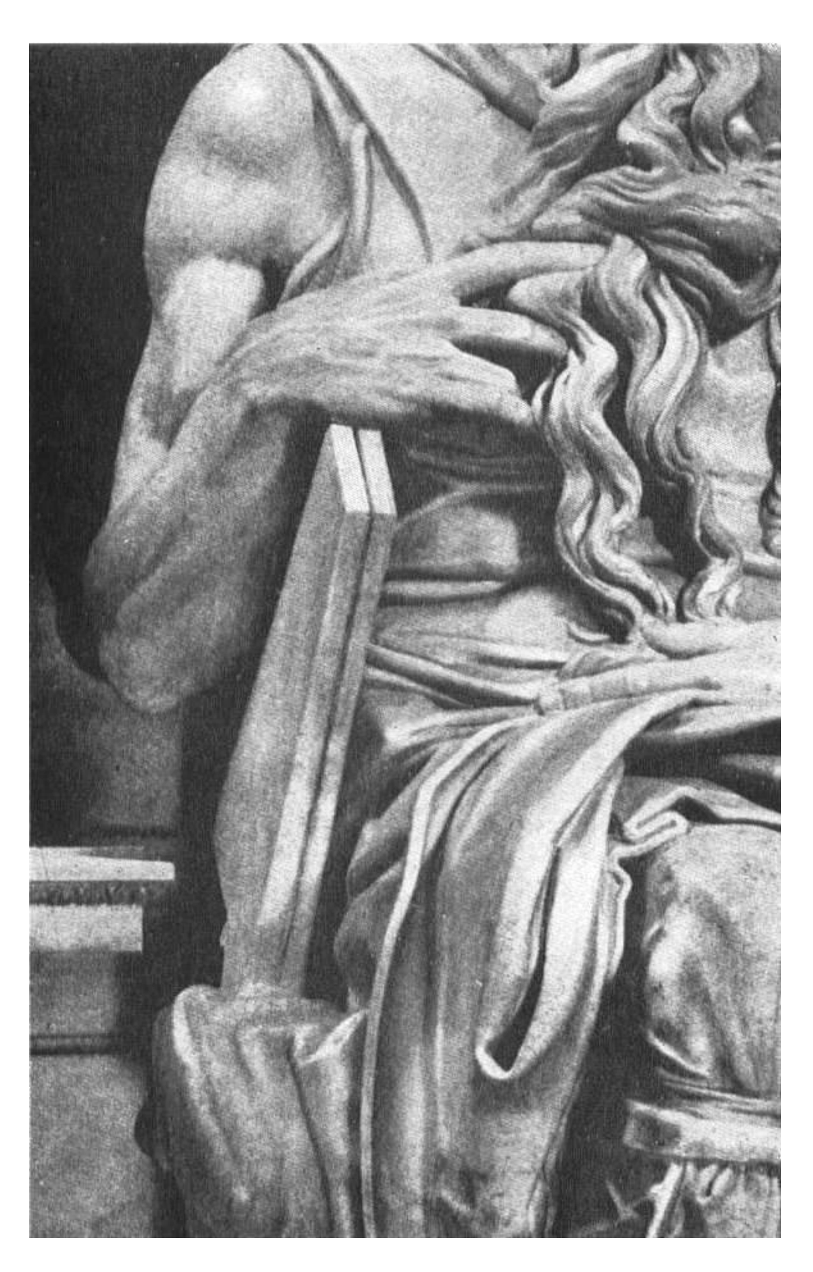
«Мона Лиза» Леонардо да Винчи (Лувр, Париж)



«Мадонна и младенец со святой Анной» да Винчи (Лувр, Париж)



Моисей Микеланджело (церковь св. Петра в Винколи, Рим)



Моисей Микеланджело, фрагмент



Статуэтка Моисея, приписываемая Николасу фон Вердуну
(Музей Ашмола, Оксфорд)

БИБЛИОГРАФИЯ

Предварительное замечание. Названия книг и журналов выделены курсивом, названия статей в журналах или книгах заключены в кавычки. Сокращения соответствуют изданию «World List of Scientific Periodicals» (Лондон, 1963–1965). Другие используемые в этом томе сокращения разъясняются в «Списке сокращений» на с. 601. Цифры в круглых скобках в конце библиографических пометок означают страницы данного тома, где даются ссылки на данную работу. Выделенные курсивом буквы после указания года издания приведенных ниже сочинений Фрейда относятся к библиографии Фрейда, представленной в последнем томе англоязычного собрания сочинений «Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud». Расширенный вариант этой библиографии на немецком языке содержится в томе «Freud-Bibliographie mit Werkkonkordanz», подготовленном Ингеборг Мейер-Пальмедо и Герхардом Фихтнером (издательство С. Фишера, Франкфурт-на-Майне, 1989). Список авторов, труды которых не относятся к научной литературе, или ученых, труды которых не упоминаются, см. в разделе «Именной указатель».

Мережковский, Д. С. (1902) *Воскресшие боги,* Санкт-Петербург. (88, 89, 100, 128–130, 136, 145)

Bine, O. L. *ħtudes de psychologie expɨrimentale: le fɨtichisme dans l amour,* 'aris.

Bleuler, E. (1906) *Affektivität, Suggestibility, Paranoia,* Halle. (51)

Boito, C. (1883) *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio* (2-е изд.), Mailand. (200)

Bottazzi, F. (1910) «Leonardo biologico e anatomico», in *Conferenze Florentine,* Mailand, с. 181. (96, 100)

Brandes, G. (1896) *William Shakespeare,* Paris. (183)

Breuer, J., Freud, S. (1895) *см.* Freud, с. (1895*d*)

Burckhardt, J. (1927) *Der Cicerone, Leipzig.* (1-е изд., 1855.) (200, 201–202)

Conferenze Fiorentine (1910) *Leonardo da Vinci: Conferenze Florentine,* Mailand. (100, 103)

Conti, A. (1910) «Leonardo pittore», in *Conferenze Florentine,* Mailand, с. 81. (133–134)

Darmstetter, J. (1881) (изд.) *Macbeth,* Paris. (242–243)

Dostojewski, A. (1920) *Dostojewski, geschildert von seiner Tochter* (перевод с французского), München. (275) 300

Eckstein, F., Fülöp-Miller, R. *см.* Fülöp-Miller, R., Eckstein, F.

Ellis, Havelock (1910) Referat über S. Freuds *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, J. ment. Sci.,* т. 56, с. 522. (109–110)

Federn, P. (1914) «Über zwei typische Traumsensationen», *Jb. Psychoanalyse,* т. 6, с. 89. (148)

Ferenczi, S. (1912) «Über passagцre Symptombildung während der Analyse», *Zentbl. Psychoanal.,* т. 2, с. 588. (263)

Freud, S. (1895*d*) und Breuer, J., *Studien über Hysterie,* Wien. *G. W.,* т. 1, с. 75; дополнительный том., с. 217, 221. (52, 79–80)

(1900*a*) *Die Traumdeutung,* Wien. *G. W.,* т. 2–3; *Studienausgabe,* т. 2. (11, 13–15, 53–55, 57, 68, 75, 119, 148, 166, 175, 184, 186, 198, 262, 266, 295, 296)

(1905*c*) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten,* Wien. *G. W.,* т. 6; *Studienausgabe,* т. 4, с. 9. (172, 179)

(1905*d*) *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie,* Wien. *G. W.,* т. 5, с. 29; *Studienausgabe,* т. 5, с. 37. (12, 46, 125, 126, 140)

(1905*e* [1901]) «Bruchstück einer Hysterie-Analyse», *G. W.,* т. 5, с. 163; *Studienausgabe,* т. 6, с. 83. (12, 52, 113)

(1906*f*) Antwort auf eine Rundfrage *Vom Lesen und von guten Büchern, G. W.,* доп., с. 662. (88)

(1907*a*) *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»,* Wien. *G. W.,* т. 7, с. 31; *Studienausgabe,* т. 10, с. 9. (170)

(1908*b*) «Charakter und Analerotik», *G. W.,* т. 7, с. 203; *Studienausgabe,* т. 7, с. 23. (131)

(1908*c*) «Über infantile Sexualtheorien», *G. W.,* т. 7, с. 171; *Studienausgabe,* т. 5, с. 169. (106, 118, 120)

(1908*e* [1907]) «Der Dichter und das Phantasieren», *G. W.,* т. 7, с. 213; *Studienausgabe,* т. 10, с. 169. (56, 147)

(1909*a* [1908]) «Allgemeines über den hysterischen Anfall», *G. W.,* т. 7, с. 235; *Studienausgabe,* т. 6, с. 197. (274)

(1909*b*) «Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben», *G. W.,* т. 7, с. 243; *Studienausgabe,* т. 8, с. 9. (105, 113, 121, 253, 265)

(1909*d*) «Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose», *G. W.,* т. 7, с. 381; *Studienausgabe,* т. 7, с. 31. (40, 259)

(1910*c*) *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci,* Wien. *G. W.,* т. 8, с. 128; *Studienausgabe,* т. 10, с. 87. (256, 296)

(1912–1913) *Totem und Tabu,* Wien, 1913. *G. W.,* т. 9; *Studienausgabe,* т. 9, с. 287. (164, 276, 279, 280)

(1913*f*) «Das Motiv der Kästchenwahl», *G. W.,* т. 10, с. 244; *Studienausgabe,* т. 10, с. 181. (42)

(1914*b*) «Der Moses des Michelangelo», *G. W.,* т. 10, с. 172; *Studienausgabe,* т. 10, с. 195.

(1914*c*) «Zur Einführung des Narzißmus», *G. W.,* т. 10, с. 138; *Studienausgabe,* т. 3, с. 37. (125, 176)

(1915*b*) «Zeitgemäßes über Krieg und Tod», *G. W.,* т. 10, с. 324; *Studienausgabe,* т. 9, с. 33. (176)

(1915*e*) «Das Unbewußte», *G. W.,* т. 10, с. 264; *Studienausgabe,* т. 3, с. 119. (47)

(1916*a*) «Vergänglichkeit», *G. W.,* т. 10, с. 358; *Studienausgabe,* т. 10, с. 223. (223)

(1916*d*) "Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit", *G. W.,* т. 10, с. 364; *Studienausgabe,* т. 10, с. 229. (280)

(1917*b*) "Eine Kindheitserinnerung aus *Dichtung und Wahrheit*", *G. W.,* т. 12, с. 15; *Studienausgabe,* т. 10, с. 255. (111–112)

(1917*e* [1915]) «Trauer und Melancholie» *G. W.,* т. 10, с. 428; *Studienausgabe,* т. 3, с. 193. (224)

(1918*b* [1914]) «Aus der Geschichte einer infantilen Neuroses *G. W.,* т. 12, с. 29; *Studienausgabe,* т. 8, с. 125. (55, 223)

(1920*a*) «Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität», *G. W.,* т. 12, с. 271; *Studienausgabe,* т. 7, с. 255. (126)

(1920*g*) *Jenseits des Lustprinzips,* Wien. *G. W.,* т. 13, с. 3; *Studienausgabe,* т. 3, с. 213. (97)

(1921*c*) *Massenpsychologie und Ich-Analyse,* Wien. *G. W.,* т. 13, с. 73; *Studienausgabe,* т. 9, с. 61. (146, 185)

(1922*j*) «Über einige neurotische Mechanismen bei Eifersucht, Paranoia und Homosexualität», *G. W.,* т. 13, с. 195; *Studienausgabe,* т. 7, с. 217. (126)

(1925*d* [1924]) *Selbstdarstellung,* Wien. 1934. *G. W.,* т. 14, с. 33. (11, 295)

(1926*d* [1925]) *Hemmung, Symptom und Angst,* Wien. *G. W.,* т. 14, с. 113; *Studienausgabe,* т. 6, с. 227. (57)

(1927e) "Nachtrag zur Arbeit über den Moses des Michelangelo", *G. W.,* т. 14, с. 321; *Studienausgabe,* т. 10, с. 221.

(l927*e*) «Fetischismus», *G. W.,* т. 14, с. 311 ; *Studienausgabe,* т. 3, с. 379. (46)

(1928*b* [1927]) «Dostojewski und die Vatertötung», *G. W.,* т. 14, с. 399; *Studienausgabe,* т. 10, с. 267.

(1930*d*) Brief an Dr. Alfons Paquet, *G. W.,* т. 14, с. 545; *Studienausgabe,* т. 10, с. 291. (289–290)

(1930 *e*) Ansprache im Frankfurter Goethe-Haus, *G. W.,* т. 14, с. 547; *Studienausgabe,* т. 10, с. 292. (289–290)

(1930*f* [1929]) Brief an Theodor Reik, *G. W.,* доп., с. 668. (270)

(1936*a*) Brief an Romain Rolland: «Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis», *G. W.*, т. 16, с. 250; *Studienausgabe,* т. 4, с. 283. (251)

(1939*a* [1934–1938]) *Der Mann Moses und die monotheistische Religion, G. W.,* т. 16, с. 103; *Studienausgabe,* т. 9, с. 455. (73, 121, 196)

(1940*a* [1938]) *Abriß der Psychoanalyse, G. W.,* т. 17, с. 63; предисловие в: *G. W.,* доп., с. 749; гл. VI in: *Studienausgabe,* дополнительный том, с. 407. (295)

(1942*a* [1905–1906]) «Psychopathische Personen auf der Bühne», *G. W.,* доп., с. 655; *Studienausgabe,* т. 10, с. 161. (43, 170, 179)

(1950*a* [1887–1902]) *Aus den Anfängen der Psychoanalyse,* London; Frankfurt am Main, 1962. (Содержит «Entwurf einer Psychologie», 1895 [в настоящее время под (1950*c*) опубликован в: *G. W.*, доп., с. 375].) (11, 12, 88, 89, 178)

(1960*a*) *Briefe 1873–1939* (изд. Э. Л. Фрейд), Frankfurt am Main (2-е расш. изд., 1968; 3-е испр. изд., 1980). (182, 196, 290, 295)

FÜLÖP-MILLER, R. ECKSTEIN, F. (1924) «Dostojewskis Heilige Krankheit», *Wissen und Leben,* Zürich, Heft 19–20. (275, 280)

FÜLÖP-MILLER, R., (1925) (изд.) *Dostojewski am Roulette,* München. (272, 275, 276, 283, 284)

(1926) *Der unbekannte Dostojewski,* München. (272)

(1928) *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff,* München. (269)

GARDINER, SIR A. (1950) *Egyptian Grammar* (2-е изд.), London. (90)

GRAF, M. (1942) «Reminiscences of Professor Sigmund Freud», *Psychoanal. Q.*, т. 11, с. 465. (162)

GRIMM, H. (1900) *Leben Michelangelos* (9-е изд.), Berlin und Stuttgart. (199, 200, 202)

GRIMM, J. und W. (1918) *Die Märchen der Brüder Grimm* (полное собр.), Leipzig. (187–188, 192)

GUILLAUME, E. (1876) «Michel-Ange Sculpteur», *Gazette des Beaux-Arts* с. 96. (200–201)

HARTLEBEN, H. (1906) *Champollion, Sein Leben und sein Werk,* Berlin (114)

HAUSER, F. (1903) «Disiecta membra neuattisdier Reliefs», *Jb. österr. archäol. Inst.,* т. 6, с. 79. (85)

HERZFELD, M. (1906) *Leonardo da Vinci: Der Denker, Forscher und Poet: Nach den veröffentlichten Handschriften* (2-е изд.), Jena. (89, 97, 103, 109, 128–129, 135, 147, 148, 150, 159)

JEKELS L. (1917) «Shakespeares Macbeth», *Imago*, т. 5, с. 170. (243)

(1926) «Zur Psychologie der Komödie», *Imago,* т. 12, с. 328 (243)

JENSEN, W. (1903) *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück,* Dresden und Leipzig. (9–85 passim)

JONES, E. (1962*a*) *Das Leben und Werk von Sigmund Freud,* т. 2, Bern und Stuttgart. (11, 182, 196)

(1962*b*) *Das Leben und Werk von Sigmund Freud,* т. 3, Bern und Stuttgart. (269, 295)

JUNG, C. G. (1906) (изд.) *Diagnostische Assoziationsstudien,* Leipzig. (51)

(1910) «Über Konflikte der kindlichen Seele», *Jb. psychoanalyt. psychopath. Forsch.,* т. 2, с. 33. (106, 121)

JUSTI, C. (1900) *Michelangelo,* Leipzig. (200, 203–204, 213–214)

KNACKFUSS, H. (1900) *Michelangelo* (6-е изд.), Bielefeld und Leipzig. (206–207)

KNAPP, F. (1906) *Michelangelo,* Stuttgart und Leipzig. (203–204, 213–214)

KNIGHT, R. P. (1786) *A Discussion of the Worship of Priapus,* etc., London. (переизд., London, 1865.) (123)

[Французский перевод: *Le culte de Priape,* etc., Luxemburg, 1866; Brüssel, 1883.]

KONSTANTINOWA, A. (1907) *Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci,* Straßburg. *(Zur Kunstgeschichte des Auslandes,* Heft 54.) (91, 134, 137)

KRAFFT-EBING, R. VON (1893) *Psychopathia Sexualis* (8-е изд.), Stuttgart. (113)

LANZONE, R. (1881–1886) *Dizionario di mitologia egizia* (5 ňîěîâ), Turin. (114, 120)

LEEMANS, C. (1835) (изд.) *Horapollonis NILOØ Hieroglyphica,* Amsterdam. (114–116)

LEONARDO DA VINCI *Codex Atlanticus,* Biblioteca Ambrosiana, Mailand. Veröffentlicht von Giovanni Piumati, Mailand, 1894–1904. (99–100, 109, 115, 145)

Quaderni d'Anatomia, Royal Library, Windsor. Katalog von Sir K. Clark, Cambridge, 1935. (99, 103) *Trattato della Pittura,* Biblioteca in Vaticano. *Ńě.* Ludwig, H. (1909).

LLOYD, W. WATKISS (1863) *The Moses of Michael Angela,* London. (218–220)

LÜBKE, W. (1863) *Geschichte der Plastik,* Leipzig. (200, 202)

LUDWIG, H. (1909) Немецкий перевод трактата Леонардо да Винчи *Trattato della Pittura* под названием *Traktat von der Malerei* (2-е изд., изд. M. Herzfeld), Jena. (92, 100–101)

MILLER, O. (1921) «Zur Lebensgeschichte Dostojewskis», in F. M. Dostojewskis *Autobiographische Schriften,* Мьnchen. (Русский оригинал, первая публикация — 1883.) (275)

MÜNTZ, E. (1895) *Histoire de l'Art pendant la Renaissance: Italie,* Paris. (200, 201)

(1899) *Léonard de Vinci,* Paris. (96, 115, 133, 142, 146, 150)

MUTHER, R. (1909) *Geschichte der Malerei* (3 тома), Leipzig. (133, 136–137,141, 147)

NEUFELD, J. (1923) *Dostojewski: Skizze zu seiner Psychoanalyse,* Wien. (269, 286)

PATER, W. (1873) *Studies in the History of the Renaissance,* London. (95, 135, 139)

PFISTER, O. (1913) «Kryptolalie, Kryptographie und unbewußtes Vexierbild bei Normalen», *Jb. psychoanalyt. psychopath. Forsch.,* т. 5, с. 115. (88, 89, 139–140)

PRELLER, L, ROBERT, C. (1894) (изд.) *Griechische Mythologie* (4-е изд.), Berlin. (190)

Rank, O. (1909) *Der Mythus von der Geburt des Helden,* Leipzig und Wien. (184)

(1912) *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage,* Leipzig und Wien. (251)

Reik, T. (1929) Artikel über S. Freuds «Dostojewski und die Vatertötung» (Freud, 1928*b*), *Imago,* т. 15, с. 232; Перепечатано в: Reik (1930). (270)

(1930) *Freud als Kulturkritiker,* Wien. (270)

Reitler, R. (1917) «Eine anatomisch-künstlerische Fehlleistung Leonardos da Vincis *Int. 2. Psychoanal.,* т. 4, с. 205. (88, 97–99)

Richter, I. A. (1952) *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci,* London. (89, 93)

Richter, J. P. (1883) *The Literary Works of Leonardo da Vinci,* London. (2-е изд., Oxford, 1939.) (96, 100, 115, 130, 150)

Römer, L. von (1903) «Über die androgynische Idee des Lebens», *Jb. sex. Zwischenstufen,* т. 5, с. 732. (114–115, 120)

Röscher, W. H. (1884–1937) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* Leipzig. (114, 119, 188–190)

Rosenberg, A. (1898) *Leonardo da Vinci,* Leipzig. (138–139)

Sadger, I. (1908) *Konrad Ferdinand Meyer,* Wiesbaden. (88)

(1909) *Aus dem Liebesleben Nicolaus Lenaus,* Leipzig und Wien. (88)

(1910) *Heinrich von Kleist,* Wiesbaden. (88)

Sanctis, Sante de (1899) *I sogni,* Turin. (53)

Scognamiglio, N. (1900) *см.* Smiraglia Scognamiglio, N. (1900)

Seidlitz, W. von (1909) *Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance* (2 тома), Berlin. (95, 96, 133, 137, 144, 155)

Smiraglia Scognamigho, N. (1900) *Ricerche e Documenti sulla Giovinezza di Leonardo da Vinci (1452–1482),* Neapel. (88, 94, 99, 107, 109, 135)

Solmi, E. (1908) *Leonardo da Vinci* (*немецкий перевод* Э. Хиршберга), Berlin. (97, 100, 127–130)

(1910) «La resurrezione dell' opera di Leonardo», in *Conferenze Florentine,* Mailand, с. 1. (94, 102–103, 145)

Springer, A. (1895) *Raffael und Michelangelo,* т. 2, Leipzig. (200, 202)

Steinmann, E. (1899) *Rom in der Renaissance,* Leipzig. (201)

Stekel, W. (1911) *Die Sprache des Traumes,* Wiesbaden. (186–187)

Strachoff, N. (1921) «Über Dostojewskis Leben und literarische Tätigkeit», in F. M. Dostojewskis *Literarische Schriften,* München. (272)

Stucken, E. (1907) *Astralmythen der Hebraeer, Babylonier und Aegypter,* Leipzig. (183–184)

Thode, H. (1908) *Michelangelo: Kritische Untersuchungen über seine Werke,* т. l, Berlin. (199, 200, 204–207)

Vasari, G. *Le vite de piʎ eccelenti architetti, 'ittori et ʃcultori italiani,* φlorenz. (2-е изд., 1568; изд. Poggi, Florenz, 1919.) (91–92, 134, 135, 144, 146, 149–150, 151, 154)

Vold, J. Mourly (1912) *Über den Traum* (2 тома) *(немецкий перевод* О. Клемма), Leipzig. (148)

Wilson, C. Heath (1876) *Life and Works of Michelangelo Buonarroti,* London. (202)

Wölfflin, H. (1899) *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance,* München. (203)

Zinzow, A. (1881) *Psyche und Eros,* Halle. (191)

Zweig, S. (1920) *Drei Meister* (1-й том *Die Baumeister der* Welt), Leipzig. (272, 284)

(1927) *Die Verwirrung der Gefühle,* Leipzig. (284–286)

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Almanach 1926	*Almanach für das Jahr 1926,* Международное психоаналитическое издательство, Вена, 1925.
Almanach 1927	*Almanach für das Jahr 1927,* Международное психоаналитическое издательство, Вена, 1926.
Almanach 1930	*Almanach der Psychoanalyse 1930,* Международное психоаналитическое издательство, Вена, 1929.
Dichtung und Kunst	S. Freud, *Psychoanalytische Studien an Werken der Dichtung und Kunst,* Вена, 1924.
G. S.	S. Freud, *Gesammelte Schriften* (12 томов). Международное психоаналитическое издательство, Вена, 1924–1934.
G. W.	S. Freud, *Gesammelte Werke* (18 томов и один дополнительный том без номера), тома 1–17, Лондон, 1940–1952, том 18, Франкфурт-на-Майне, 1968, дополнительный том, Франкфурт-на-Майне, 1987. Полное издание с 1960 года — издательство С. Фишера, Франкфурт-на-Майне.
S. K. S. N.	S. Freud, *Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre* (5 томов). Вена, 1906–1922.
Studienausgabe	S. Freud, *Studienausgabe* (10 томов и один дополнительный том без номера), издательство С. Фишера, Франкфурт-на-Майне, 1969–1975.

Остальные использованные в этом томе сокращения соответствуют изданию «World List of Scientific Periodicals» (4-е издание), Лондон, 1963–1965.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

В этот указатель вошли также фамилии авторов, произведения которых к научной литературе не относятся. Он также включает в себя фамилии ученых, однако указанные номера страниц относятся к тем местам в тексте, где Фрейд упоминает лишь фамилию соответствующего автора, но не конкретную работу. При ссылках на определенные труды научных авторов читатель может обратиться к библиографии.

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ — СОДЕРЖАНИЕ ТОМОВ

Том I *Лекции по введению в психоанализ* (1917); *Новый цикл лекций по введению в психоанализ* (1933)

Том II *Толкование сновидений* (1900)

Том III *Психология бессознательного*
- Положения о двух принципах психического события (1911)
- Некоторые замечания о понятии бессознательного в психоанализе (1912)
- О введении понятия «нарцизм» (1914)
- Влечения и их судьбы (1915)
- Вытеснение (1915)
- Бессознательное (1915)
- Метапсихологическое дополнение к теории сновидений (1917)
- Печаль и меланхолия (1917)
- По ту сторону принципа удовольствия (1920)
- Я и Оно (1923)
- Невроз и психоз (1924)
- Экономическая проблема мазохизма (1924)
- Потеря реальности при неврозе и психозе (1924)
- Заметка о «чудо-блокноте» (1925[1924])
- Отрицание (1925)
- Фетишизм (1927)
- Расщепление Я в процессе защиты (1940 [1938])

Том IV *Психологические сочинения*
- Острота и ее отношение к бессознательному (1905)
- Семейный роман невротиков (1909)
- О противоположном смысле первых слов (1910)
- О психологии гимназиста (1914)
- Жуткое (1919)
- Юмор (1927)
- Нарушение памяти на акрополе (письмо Р. Роллану, 1936)

Том V *Сексуальная жизнь*
- Сексуальность в этиологии неврозов (1898)
- Три очерка по теории сексуальности (1905)

Мои взгляды на роль сексуальности в этиологии неврозов (1906)
О сексуальном просвещении детей (1907)
Об инфантильных сексуальных теориях (1908)
Статьи по психологии любовной жизни:
Об особом типе выбора объекта у мужчины (1910)
О самом обычном уничижении любовной жизни (1912)
Табу девственности (1918)
Два случая детской лжи (1913)
Инфантильная генитальная организация (1923)
Крушение эдипова комплекса (1924)
Некоторые психические последствия анатомического различия полов (1925)
О либидинозных типах (1931)
О женской сексуальности (1931)

Том VI *Тревога и истерия*
О психическом механизме истерических феноменов (1893)
Об основании для отделения определенного симптомокомплекса от неврастении в качестве «невроза тревоги» (1895)
Об этиологии истерии (1896)
Фрагмент анализа одного случая истерии (1905)
Истерические фантазии и их отношение к бисексуальности (1908)
Общие положения об истерическом приступе (1909)
Психогенное нарушение зрения с позиции психоанализа (1910)
О типах невротического заболевания (1912)
Торможение, симптом и тревога (1926)

Том VII *Навязчивость, паранойя и перверсия*
Навязчивые действия и религиозные отправления (1907)
Характер и анальная эротика (1908)
Заметки об одном случае невроза навязчивости (1909)
Предрасположенность к неврозу навязчивости (1913)
Мифологические параллели с одним пластичным навязчивым представлением (1916)
О превращении влечений, в частности анальной эротики (1917)
Психоаналитические заметки об одном автобиографически описанном случае паранойи (1911)
Сообщение об одном случае паранойи, противоречащем психоаналитической теории (1915)

О некоторых невротических механизмах при ревности, паранойе и гомосексуализме (1922)
«Ребенка бьют» (1919)
О психогенезе одного случая женской гомосексуальности (1920)
Невроз черта в семнадцатом веке (1923)

Том VIII *Два детских невроза*
Анализ фобии пятилетнего мальчика (1909)
Дополнение к анализу маленького Ганса (1922)
Из истории одного инфантильного невроза (1918)

Том IX *Вопросы общества и происхождение религии*
«Культурная» половая мораль и современная нервозность (1908)
В духе времени о войне и смерти (1915)
Психология масс и анализ Я (1921)
Будущее одной иллюзии (1927)
Неудовлетворенность культурой (1930)
Почему война? (1933)
Тотем и табу (1912–1913)
О добывании огня (1932)
Человек Моисей и монотеистическая религия (1939)

Том X *Изобразительное искусство и литература*
Бред и сновидения в «Градиве» В. Йенсена (1907)
Детское воспоминание Леонардо да Винчи (1910)
Психопатические персонажи на сцене (1905)
Поэт и фантазирование (1908)
Мотив выбора ларца (1913)
Моисей Микеланджело (1914)
Дополнение к работе о Моисее Микеланджело (1927)
Бренность (1916)
Некоторые типы характера из психоаналитической практики (1916)
Детское воспоминание из «Поэзии и правды» (1917)
Достоевский и отцеубийство (1928)
Премия Гёте (1930)

Дополнительный том *Сочинения по технике лечения*
Психическое лечение (1890)
О психотерапии истерии (1895)
Психоаналитический метод Фрейда (1904)
О психотерапии (1905)
Будущие шансы психоаналитической терапии (1910)

О «диком» психоанализе (1910)
Практика толкования сновидений в психоанализе (1912)
О динамике переноса (1912)
Советы врачу при психоаналитическом лечении (1912)
Дальнейшие советы по технике психоанализа: I. О начале лечения (1913)
Дальнейшие советы по технике психоанализа: II. Воспоминание, повторение и проработка (1914)
О fausse reconnaissance («dɨjł racontɨ») во время психоаналитической работы (1914)
Пути психоаналитической терапии (1919)
О предыстории аналитической техники (1920)
Заметки о теории и практике толкования сновидений (1923)
К вопросу о дилетантском анализе (1926)
Конечный и бесконечный анализ (1937)
Конструкции в анализе (1937)
Психоаналитическая техника (1940)